

البلاغة والسرد

نحو نظرية سردية عربية

د. محمد فكرى الجزار



201



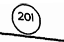
البلاغة والسرد

نحو نظرية سردية عربية

د. محمد فكرى الجزار

وزارة الثقافة





سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
سعد عبد الرحمن

أمين عام النشر
محمد أبو المجد

الإشراف العام
صبحي موسى

الإشراف الفني
د. خالد سرور

تعنى بنشر النقد التطبيقي والنظري وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

• البلاغة والسرد
نحو نظرية سردية عربية
• تأليف: د. محمد فكري الجزار
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - ٢٠١١م
المقاس: ١٣,٥ × ١٩,٥ سم
• تصميم الغلاف: هند سمير
• المراجعة اللغوية: أحمد حسن
عادل سميح
• رقم الإيداع: ١٩٢٤٢/ ٢٠١١
• الترقيم الدولي: 978-977-704-708-1
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالي: ١٦ أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدي 11561
ت: 27947891 (داخلي: 180)
• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول.

البلاغة والسرد

نحو نظرية سردية عربية

3



المحتوى



إهــــداء

إلى الغائب الحاضر دائما أبى وأستاذى
الأستاذ الدكتور رجاء عيد
هذا..
زرع علمك
وثمر إنسانيتك
وبقاؤك فىّ حاضرا لا تغيب

ابنك محمد



مقدمة
مأساة الذات.. ملهاة الآخر

الحمد لله الذى اصطفى من خلقه محمدا صلوات الله وسلامه عليه وآله لنبوته، واصطفى من جميع اللغات اللغة العربية لقرآنه، ومنّ علينا أن آرادنا عربا مسلمين.. وبعد، فإن ما بين العربية والقرآن الكريم من العلائق ما هو أبعد من كون القرآن الكريم نُزِّلَ "بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ" (الشعراء: ١٩٥)، وإنما تتجاوز ذلك لتغطى كل الحقول ذات العلاقة بالاثنين علوما ومعارف، بما فى ذلك "الأدب"[1].

ولعل فى ذلك ما يفسر قيام العلوم الإسلامية جميعا لغةً وفلسفةً، وحتى حسابًا وفلكًا، انطلاقًا من "القرآن الكريم" باعتباره مركزية معرفية كونية. إذ لا علم فى العالم إلا ولنا فى قرآننا إشارات إليه واضحة فى الدلالة عليه. وكان القوم على مقدرة فائقة فى التقاط هذه الإشارات وفهمها، وبالتالى ذهبت عقولهم مذاهبها فى تحويلها إلى

علوم، أكانت علوما إنسانية أم علوما تطبيقية. وإذا كان لأحد أن يمارى فيما نذهب إليه من تعميم، نحن على قناعة به وبصحته، فلا أظننّ أحداً سيجادل فى علاقة القرآن الكريم بنشأة علوم اللغة وآدابها وفى تطورهما أيضا. ولن نتورط فى محاجّة أنّ ما صح هنا لا شيء يمنع صحته هناك إذما هنا وهناك علم من العلوم، فالأهم لما نحن بصدده أن نلتفت إلى أن تراثنا فى اللغويات والأدبيات قد توزع على نوعين من الخطابات:

الأول: خطاب ظاهر بيّنٌ أخذ اسمه وامتلك مصطلحه واكتملت فى موضوعه تصوراته.

والآخر: خطاب عرضى منتثر فى ثنايا الأول متهيّئ لمن يحدّده ويستنبط تصوراته ويصطلح على ما ينبغى له من مصطلحات.

وهذا الأخير كذلك الأول، لا يعدم إشارات قرآنية مبينة إليه.

ولخطاب النظرية الأدبية، وبخاصة ما يتعلّق بالنوع، إشاراته القرآنية كما هو حال البلاغة والنقد وسواهما، فقد وردت كلمات فى القرآن الكريم هى - الآن - مصطلحات فى نظرية النوع، من قبيل: الشعر، والقصّ، والسرد. وتُستنبط أخرى من بعض السياقات. مثل كلمة "الخيال"، كما فى قوله تعالى عن "الشعراء": "أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ" (الشعراء:٢٢٥) الأمر الذى يُستنبط منه بُعْدٌ ما بين "الشعر" و"الواقع" على قاعدة الكلمة الغائبة: "الخيال". ويلتقط "الطبرى" معنى يخص قضية النوع من الآية السابقة، فيرى أن "كل واد" تعنى: كل فنّ من فنون القول يفتنّون، بتأويل يهيمون أى: يقولون[٢]. والفن فى العربية الصنف والنوع، وهذا وعى متقدّم للغاية

يخرج الآية من باب مذمّة الشعر والشعراء من جهة، ويبرّر ما ذهبنا إليه سابقا من جهة أخرى. هذا، فضلا عن طبيعة لغة القرآن الكريم، هذه الطبيعة المعجزة إلى حد أن امتدّت من إعجاز الإنس والجن أن يأتوا بسورة من مثله، إلى أن أعجزت علماء "الإعجاز" أن يحيطوا بوجوهه وأسراره، فاكتفوا، وحسب - بظاهر من أمره يعرفونه من لغتهم وأساليبهم فيها(٣).

ومسألة إعجاز القرآن الكريم كمسألة الآية السابقة من سورة الشعراء وتأويل الطبرى لها، لا تُفهم حقّ الفهم إلا بالتوسّع فى دلالتها: فالإعجاز مستوى من "الأدبية" - كما اصطلح الناس على اللغة المتمايزة من اللغة العادية - ليس بإمكان أحد مقاربة مثله. وإذن فقد أعلى "القرآن الكريم" سقف جماليات الأداء اللغوى مما شكّل، ولا يزال، تحدّيا للإبداع الأدبى وفنونه، وخصوصا فى فنون النثر بمختلف تنوعاتها. وقد كان للقصّ مركزيته فى هذه الأدبية المعجزة. بالنظر إلى المساحة التى يشغلها من القرآن الكريم.

وعلى الرغم من كل هذا الذى سبق والذى يشكّل، فى تصوّرنا، أصولا للفكر الأدبى، فقد ابتدأت حداثتنا من أبعد نقطة اختلافًا وتناقضًا مع تراثنا ومن ثم مع كتابنا الكريم، أعنى الثقافة الغربية الموسومة بالعلمانية. فعلى مدى نصف قرن، أو يزيد، ونحن نلهث خلف أوراق الآخر الغربى، نتتبع من خطاباته العلامات الترقيمية قبل الأفكار النقدية، ونعترك فيما بيننا أينا الاكثر إذعانا لهم وامتثالا لقولهم، حتى إذا تقدّس الخطاب الغربى بمكُائنا له وتصديتنا من حوله، صار الأمثل طريقة فينا من قرأه فى لغته، مفيضين الشرح فى

جدوى لغته وخيانات ترجمتها. وكان آخر همنا أن ننظر في خياناتنا نحن، ليس للغة الخطاب النقدى الأصلية، فهذه خيانات هيّنة، وإنما خياناتنا للغتنا العربية.. لها ولتراثها ولمعتقدها، وبكلمة: لهويتنا المختزنة فيها، فهذه الخيانات الأكثر فداحة والأشد خطرا على ذواتنا وهويتنا وحتى وجودنا.

كانت البنيوية صرعة الحداثة غربيا، بينما كانت صرعتنا الأكثر فداحة هي محاكاتنا لها عربيا. وبينما كانوا متوانمين جدا في صرعتهم، فما كادوا يخرجون على ثوابتها وإن دخلوا إلى مناهج (صرعات) نقدية أخرى مغايرة ومختلفة، كنا نحن هزليين للغاية في محاكاتنا لها، فتعلقنا بأذيال المغايرة والاختلاف بين المناهج، ولم نلحظ، ونحن في غمرة الإخلاص لأداء الدور المكتوب لغيرنا، ما ينطوى عليه الخطاب النقدى بمختلف مناهجه من ثوابت (بنيوية) تخص ثقافته وفلسفاته وحتى تصوراته عن ذاته وعن الآخر من أمثالنا. ولأن النزوع الامتثالي سلوك سيكلوجي وليس من أعمال العقل في شيء، فقد تتبعنا انتقالاتهم من منهج إلى آخر، إلى حد صار المنهج - عندنا - يسم البعض، فيقال عن هذا بنيوى، وعن ذاك تأويلي، وعن ذلك سيميائي..

وإزاء صرعة المحاكاة وشهوة التصنيف، كان القليل النادر مَن توقّف وراجع وكشف أسباب امتثاله، وأقلّ هذا القليل من ابتعد عن حداثة الآخرين بخطوة سمحت له أن يجد لتراثه وثقافته موضع قول - على الرغم مما له من مواضع كُثُر - بين ضوضاء تلك الحداثة وجلبة تابعيها. وهذا الكتاب يقع في هذه الغاية؛ فيسائل النظرية

الأدبية الغربية ويختبر ما صدقاتها من جهة، ويتساءل عن إمكان مداخلات تراثنا عليها من جهة أخرى، وذلك من خلال جنس أدبي محدد هو "القص".

صحيح أن الرواية وأخواتها من هذا الجنس لم تعرفه ثقافتنا العربية (المعاصرة نسبيا) إلا بمحاكاة الغرب، تعريبا وترجمة، إلى أن استوت والأخريات على سوق خصائصهن. لكن من المسلم به عقلا وواقعا أن الجنس الأدبي - أي جنس أدبي، كما أي شيء آخر كان فكريا أو كان إبداعيا - لا إمكان له أن ينغرس جذريا في ثقافة ما إذا لم تكن هذه الثقافة طاوية على شيء من بذوره، قلّ أو كثر. وأعتقد أن تراثنا ليس فيه من القص، بمفهومه الكلاسيكي (أعني الثابت)، مجرد بذور فقط، بل دوحة خضراء قوية الجذور مورقة الظلال منذ تنزّلت أي القرآن الكريم على هذه الأرض وبهذه اللغة، قال تعالى "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ" (سورة يوسف من الآية: ٣) .

وإذا ما تتبعنا الكلمة/ المصطلح: "قَصَص" في القرآن الكريم، نجد لها حضورا لافتًا في اثنين وعشرين موضعا: منها ما هو اسم معرَّف بلام العهد، ومنها ما جاء بصيغة الفعل المضارع والأمر والماضي، ومنها ما جاء عنوانا على سورة. ومن ثم فلا عجب أن نجد العقل العربي لا يألو جهدا في استيعاب ذلك الحضور داخل خطاباته العلمية والمعرفية، وإن بشكل عرضي. كما لا نفاجأ بهذه القابلية الفائقة التي تمتّع بها التراث العربي الإسلامي لتقبُّل كل الأجناس الأدبية التي تقوم على القص أو القصص، بدءا من المدونات

التاريخية، فالحكايات، فالمقامات، فالمنامات، فالليالى، فالمجالس، إلى السيرة، والسيرة الذاتية.. إلى آخره. وتراث بهذه الضخامة على المستويين العلمى والمعرفى من جهة، والإبداعى من جهة أخرى، لا يعقل أن يظل بمنأى عن خطابنا المعاصر حول القص، وأن تستولى على مهماته نظريات ومناهج غربية لا تمت بصلة للنصوص التى نطبّقها عليها أو نقاربها بها بل تقع على النقيض من رؤية هذه النصوص لكل من الذات والعالم، فضلا عن اختلاف اللغة طرائقَ بناء وأسلوبيات أداء.

ولخطاب تراثنا عن فن القص تمايزاته من النظرية الغربية، فإذا كان الغرب قد تحدث عن السرد كاسم جنس يضم أنواعا سردية، كالرواية والقصة والقصة القصيرة.. إلى آخره، فلتراثنا قولة أخرى، فاسم الجنس عندنا هو: القصص، وهذه تسمية تخرجنا من التباسات دلالة السرد الأكثر اتساعا من مساحة الأدب. ثم لا يكون مصطلح "الرواية" عندنا، ولا ينبغى أن يكون، دالا على النوع القصصى المعروف، نظرا لاستخدامه فى رواية الحديث، وفى رواية الشعر. وفى الدعوة إلى عدم استخدامه - أيضا - خروج من تورّط الخطاب الغربى فى الفروق غير الفنية بين الرواية والقصة، والتمييز بينهما على المستوى الكمى فقط. هذا فضلا عن أن الغرب قد انتظر قرونا ليتعرف على قَصِّه الخاص: الرواية، وارتبطت نشأتها بالمجتمع المدنى (العلمانى)، فارتبطت إبداعا وتنظيرا بهذا المجتمع الجديد، إلى حد اعتقد بعضنا، بل أغلبنا، أنها لا توجد إلا فى مثل هذا المجتمع وبه. ولا أدرى أكانوا على وعى أم لا وهم يعتقدون هذا الاعتقاد؟ فالحقيقة

التاريخية تناقضه، إذ ليس هنا ارتباط فنى بين ظروف النشأة وخصائص الجنس، والحقيقة العقلية أن العلة لا تحكم معلولها بقدر ما تفسره. ولو كانت تحكم معلولها ما تمكن مجتمع غير مدنى ولا علمانى أن يحاكى ذلك الجنس إبداعيا. فضلا عن أن يكون لمجتمع دينى كالمجتمع العربى المسلم، ومن قبل الغرب وعلمانية مجتمعه، قصُّه الخاص.

وإنما ذهب من ذهب إلى هذا الاعتقاد لهدف إن لم يكن مريبا فهو قابل لأن يُسْتَراب به، إذ يجعل نقطة البدء غربية بامتياز، فيقطع من ثم بين "القص" الحديث (الرواية) وتاريخنا فيه، فضلا عن القصص القرآنى. وبالتالى يبرر لاجتياز النظرية السردية الغربية ثقافتها ومجتمعها ثم ممارستها سلطتها المعرفية علينا. والغريب العجيب أن يقر الغرب نفسه - فهم لا يخدعون أنفسهم - بأن "القص" جنس محايث للاجتماع الإنسانى، كما ذهب إلى ذلك الفرنسى "رولان بارت"، ولكن أنّى لمؤرّخى الأدب لدينا أن يقتنعوا بذلك أو يلتفتوا إليه، وهو يقع على النقيض من مشروع استغرابهم وتغريبنا..

إذن، فليذهبوا هم مذاهبهم التى اختاروا لأنفسهم، فواقع الحال أن لدينا تراثا له خطابه عن هذا الفن الأدبى المتميز، كما له نصوصه الإبداعية فيه. وبالتالى فلا يعقل استمرار امتثالنا المريب لنظريات الآخر الغربى، وكأن لا شىء نملكه نحاور به هذا الآخر، فنقبل منه ونرفض، ونأخذ منه ونرد، على ضوء من ثوابتنا وهدى من خصوصيتنا. أسئلة كثيرة يمكن أن تُطرح فى فضاء ما سبق فمثلا:

- كيف نتحدث عن موت المؤلف بنيويا ونحن نتعرض لقصة يوسف عليه السلام فى القرآن الكريم على سبيل المثال؟

- وكيف نعتبر الفصل بين السارد والمؤلف الفعلى والمؤلف الضمنى فى الحالة نفسها؟..

- هل سيكون علينا أن نميز بين القصص الدنيوى: الرواية وأخواتها وبين القصص الدينى، فنجعل للأول المناهج الغربية، ونترك الآخر لمن ليس من علمهم دراسة الإعجاز القصصى فى القرآن الكريم؟ ومن ثم نعيش مزدوجين فصاميين، فلديننا معارف، ولدنيانا أخر ، ولتلك شيوخها ولهذه علماؤها!!

- وهل تكون هذه القسمة فى صالح النظرية نفسها؟..

لقد ضربنا مثالا من أقصى القصّ تناقضا مع المناهج الغربية عموما، ومع النظرية السردية على وجه الخصوص، ولو أننا انتقلنا إلى فن الليالى العربية وسواها من فنون تراثنا القصصى، لأمكننا أن نلحظ أن تقنيات الأداء العربى أكثر سعة ومرونة من التقنيات التى تتحدث عنها المناهج السردية الغربية..

الأسئلة - انطلاقا من ثقافتنا وتراثنا - كثر، ولكن - فقط - "لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ" (ق: من الآية ٣٧).

.. ولكم كان "الصادق النيهوم" محقا، وهو يذهب إلى أن ثقافتين أقل من ثقافة واحدة، وثقافة لها لسانان لا تساوى ثقافة لها لسان واحد[٤].

وليست هذه دعوة للانغلاق على ثقافتنا، بل دعوة إلى أن نضعها فى المركز ثم يرفدها ما يرفدها، فلا أحد بإمكانه الدعوة إلى قطيعة

مع أية ثقافة كانت. فما أُمرنا بذلك. وليست القطيعة البديل الوحيد من الإذعان والامتثال. فثمة بين الحدّين ثالث غير مرفوع. ولا ينبغي أن يرتفع. هذا الثالث هو "التواصل" الواعي بالخصوصية والاختلاف، وبأننا غير ملزمين بما لا يَلْزَمْنا، وغير مضطرين إلى ما يناقض هويتنا، وإن كان لا بد من الإذعان للآخر، فإن في الإبداع من داخل ثقافتنا مندوحة من التماهي مع الآخرين وثقافاتهم.

إننا لنضيف إلى النظرية الغربية نفسها، من ثقافتنا، ما غاب عنها نظرا لظروف نشأتها التي حتّمت عليها الكثير الكثير مما لا يفيد موضوعها بل لم يكن منه أصلا، فأضرّ - من وجهة نظرنا -بها وبموضوعها. هذا إذا ما أحسنّا الظنّ - وغالبا ما نحسنه - ولم نقل إن تلك الحتميات ليست بحتميات أصلا بل هي خيارات، وخيارات أيديولوجية على وجه التحديد..

إننا والثقافة الغربية كذلك أحوج ما نكون إلى تفاعل ثقافي متكافئ وحرّ نكون فيه أمناء على موضوع النظرية، وعلى التنوّع الهائل الذي ينطوي عليه، بل يتأسّس - أصلا - عليه. ولا تفاعل حر بدون آليتي: الأخذ والردّ المعرفيّتين والتي علمنا إياها "الإمام مالك" حين قال "كلٌّ يؤخذ من كلامه ويُرَدّ إلا صاحب هذا المقام"، يعني سيدنا رسول الله صلى الله عليه وآله وسلّم، وإذا كان هذا في أمر الدين فكيف كان يقول "الإمام مالك" في أمر من أمور الدنيا..

إننا - ونحن نقتص أثر عقول الآخرين - لَننسى أو نتناسى أننا قوم أصحاب حضارة لم تُفِد الإنسانية فحسب، بل ما زالت هي خلاصها حتى الآن.. ننسى أو نتناسى، أن لنا رسالة وعلينا

مسئولية، والاثنتان تكمنان فى هويتنا. ولا يجب لصاحب الرسالة وحامل المسئولية أن يغفل عنهما، مهما تجول فى الشوارع الغربية، وليس له أن يضل عن نفسه ولا عن أماناته، مهما اختلط بالغرباء أو استعجم لسانه على هيئة ألسنتهم. وفى السبيل إلى هذا الهدف جاء كتابنا: "بلاغة السرد، نحو نظرية سردية عربية"، فى محاولة للخروج من امتثاليتنا إزاء الخطاب الغربى، وليضع ثقافتنا بمختلف خطاباتها حيث يجب أن توضع، ويختبر صلاحية ما ننقله عن الآخر المختلف عنا.

وقد توزع الكتاب إلى فصول سبعة، أسس الفصل الأول: "من الحكى إلى القص" لاجتماعية القص، بمعنى التلازم بين تحول الجماعة إلى مجتمع وبين تحول الحكى إلى قص، ودونما شروط على طبيعة النظام الاجتماعى، هل هو نظام دينى أم أنه نظام علمانى. وفى الفصل الثانى: "المهاد القرآنى"، حاولنا استقراء القرآن الكريم عن موضوعة "القص": كيف هى؟ وما دلالاتها؟ وهل يمكن تنمية هذه الدلالات لتتحول إلى أصول لنظرية سردية؟. وتلا هذين الفصلين الفصل الثالث: "نحو نظرية سردية عربية"، وفيه راجعنا معظم خطابات تراثنا ذات الصلة بالقص عما يمكن أن تقدمه لعنوان الفصل. أما الفصول المتبقية فكانت خاصة بمداخلة البلاغة العربية على النظرية السردية الغربية، وبمناقشة هذه النظرية فيما نختلف معها فيه، وبخاصة فى مسألة حضور "الذات" الفعلية، إن على مستوى وظيفة الإرسال (المؤلف)، أو وظيفة الاستقبال (القارئ)، فضلا عن النص نفسه (بلاغة السرد). ثم كانت الخاتمة وكأنها فصل

نوعى، وكانت خاصة بالبلاغة العربية وممكناتها فى الإسهام فى النظرية الادبية بدءا من التنظير للأدب وأنواعه ووصولا إلى النقد، وذلك على قاعدة كونها علما، ومن ثم فمقولاتها، ككل المقولات العلمية، تتمتع بعمومية مفرطة، وبالتالى قابلة للتخصيص بحسب مقتضيات الظاهرات التى نوظف البلاغة لحسابها..

أخيرا، قال رسول الله صلوات الله وسلامه عليه وآله "كلكم على ثغر من ثغور الإسلام فليحذر أحدكم أن يؤتى الإسلام من قبله"، هكذا احتدّ صديقى الحميم "أ.د. عيد بلبع" إثر خلاف من خلافاتنا المؤسِّسَة للودّ والمؤسَّسَة عليه. وما تأملت الحديث الشريف إلا وعرفت كيف تكون الصداقة ويكون الصديق، فله شكرى وفضلا عن ذلك شهادتى له أنه بلغنى عن نبينا كما أمر "بلّغوا عنى ولو آية"، وأرجو الله أن أكون منها فى هذا العمل، حيث شاء.

وإنى لأقف أمام مفتتح الحديث "كلكم"، أى على اختلاف مواقعكم علماء وفلاسفة ومفكرين وأدباء ونقاد.. إلى آخر ما يمكن أن يكون المسلم. فلا يتذرّعنّ أحد، ولا يعتذرنّ آخر، إذ لا عذر لهذا ولا ذريعة لذاك.

والله ولى التوفيق



الفصل الأول
من الحكى إلى القص

الحكى، فى دلالته العامة، هو: أداء لغوى ذو تقنيات خاصة، يصدر - قصداً - من فاعل (: راوٍ) إلى مفعول له (: مروى عليه). وموضوع هذا الأداء عدد ما من الأفعال التى تسند إلى عدد ما من الفاعلين. ثم يكون لسرد هذا الإسناد (لصيغته) وطرائقه تقنيات أخرى ترفع "الحكى" من مستوى التقنية إلى مستوى الجنس الأدبى: "القص".

وكان ارتحال الحكى/ الأداء اللغوى العام - وهو يتحول من عمومية اللغة إلى خصوصية الأدب - ليصبح "قصا" مجرد ارتحال تقنى، وإلا فإن تاريخ الإنسانية ملىء بهذا الأداء النوعى بدءا من الأساطير، ومرورا بالملاحم، ووصولا إلى القصص الدينى فى الكتب السماوية الثلاثة، هذا فضلا عن الحكى الاجتماعى العام الذى أنيط به تناقل الخبرات عبر الزمان.

وبهذا التصور يمكن الزعم بأن الحكى يمتلك وجودا سابقا على تحديدات النظريات الأدبية المختلفة لهذا الجنس الأدبي. ليس فقط، بل لقد كان هذا الوجود السابق منطويًا على الخصائص المؤسسة لمستقبلياته كنوع أدبي، وكأنه - كخصائص أسلوبية - قارّ فى اللغة، فيوجد فى كل أداء، سواء وسم هذا الأداء وسما نوعيا أو كان أداء عاما، أى كلاما محضا. وأكثر من هذا، فقد كان تاريخ هذا تاريخ ذاك، وبلا أدنى فرق.. ولئن كانت دينامية المجتمع الإنسانى، أيا كانت هويته، قد فرضت ذلك الأسلوب اجتماعيا، فإنه - ومن زاوية نظر أخرى - مارس دورا حيويا فى بناء هذه الدينامية، وفى توجيهها، وحتى فى استمرارها.

تاريخيا، كان هذا الذى نزعمه من الوضوح إلى الحد الذى يمكّننا من الزعم بأن الحكى ظاهرة أدائية تتغلغل النسيج "الاجتماعى - التاريخى" للإنسان مخترقة كل تكوينه الذهنى، إن على المستوى الفردى أو المستوى الجمعى سواء بسواء. وبكلمة: إن ذلك الأسلوب ظاهرة حايثت الوجود الإنسانى مذ أمكن لصوته «العضوى» (تصويته) أن يتحمل بتصورات ذهنية مشتركة وقابلة للتداول داخل حدود اجتماعية معينة.

إذن، فقد كان القص هنا ودائما.. كان هنا فى كل مكان، وكان دائمًا فى كل زمان، وهذه حقيقة لا سبيل إلى دحضها، وبالتالى فلا حاجة للبرهنة عليها. لقد كان «هنا» و«دائمًا»، سواء تم الالتفات إلى حضوره وفاعليته، فمُنِحَ علامته الدالة عليه كجنس أدبى، أو لم يُلْتَفت إليه - بعدُ - فظل حاضرًا، وفاعلاً، ومطورًا خصوصياته وتقنياته

وشكوله، بفضل حريته النثرية التى ضاعف من فاعليتها ووسّع من أفق انتظاره غيابُ علامة تدل عليه وتؤسس مسوغات ضرورته، فى نفسه كجنسٍ أدبىٍ أولاً، وضرورته بالنسبة لسواه من الأجناس الأدبية الأخرى ثانيًا.

.. كان الحكى موجودًا، فى كل زمان وفى كل مكان، ولو أنه وجود سرى. وكان يطور ذاته وهويته حرًا ومطلقًا من السلطة الاصطلاحية لعلامته ومشيرًا، فى تطويره لتلك الهوية وذاك الوجود السرى، إلى الموضع الشاغر الذى يخص علامته الغائبة. وهذه أولى إشكاليات[٥] القص (الفنى) أعنى حضور الظاهرة على الرغم من غيبة علامتها الدالّة عليها.

إن جنس "القص" ينفرد، ودون غيره من الأجناس الأخرى، بكونه يبدأ من اللغة فى أداءاتها العادية جدا، باعتبار القص تقنية لغوية تضمّنتها ضمائر الغيبة، وأوجد تَشَكُّل خطابات بواسطة هذه الضمائر نوعا من الأسلبة على هذه التقنية، وكان القصد إلى هذه الأسلبة يحولها ببطء إلى نمط. ومن ثم فقد كان من اليسير، ومن اليسير جدا، أن يتحول النمط إلى جنس أدبى، وإن لم توجد بعد نظرية تضبط حراكه الأدبى داخل المجتمع وصيروراته عبر التاريخ..

يرصد «رولان بارت» بشكل عرضى، محايثة القص للوجود الإنسانى، قائلاً: إن القص "نوعية من الأجناس معجزة. وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها. وقد يتراءى لنا أن كل مادة هى مادة صالحة ليعهد لها الإنسان بقصصه"[٦]. ولعل هذه النتيجة التى توصّل إليها الناقد الكبير فى النصف الثانى من القرن

العشرين كانت ماثلة مثولاً نصيًا فى كتابنا المقدس فى ثقافتنا العربية: القرآن الكريم، فضلا عن كل من "التوراة" و"الإنجيل" من قبل، فضلا عن كل المدونات التاريخية التى جعلت من الحكى وسيلتها اللغوية الأساس..

فى تحليل الخطاب Discourse Analysis تنطوى بعض العبارات - باعتبارها وحدات خطابية - على مخاطراتها الدلالية، فسطحها يتمتع ببراءة مريبة فى بساطته، وهو ينتج دلالته بشكل يبدو بدهيًا، بينما تنطوى هذه البراءة الإنتاجية نفسها على إمكانات تشغيل وإنتاج أخرى، يكون إسهام المتلقى فيها أكثر فاعلية (تأويلاً). من هذا القبيل قول «بارت» السابق الذى نتبين فيه تمييزات ثلاثة:

أولاها: جنسية الحكى.

ثانيتها: مادة الحكى.

ثالثتها: فعل الحكى.

وهذه التمييزات - إذ توضع مركزًا للقراءة - تسمح بدلالة أوسع تؤسِّسها - بدايةً - طبيعةُ مادة القص المتنوعة والصالحة، على الرغم من تنوعها هذا، لوقوع فعل القص عليها. وبناء على هذا يمكننا الزعم بأن الإنسان كان يمارس وجوده ويتفهمه داخل عالم حكائى بالقوة، يمكن تمثيله بلغة مصطلحية بمحور الاختيار، حيث لا ينقصه ليتحول إلى قص فعلى، أى محور توزيع، إلا القصدية.. intentional وحدها القصدية كانت الغائبة عن الخطابات التى اخترقتها تلك المواد المتنوعة والمتهيأة ذاتيًا لتتحول من "حكى" إلى «قص». لقد كان ثمة قص ما داخل جميع الخطابات ولما يزل، بدءًا من الخطاب

الأسطورى، ومروراً بكل الخطابات الأخرى كان ثمة قص. ولكن، لم تكن ثمة علامات تجنسه فى خصوصيته المعجزة، على حد تعبير «بارت».

حين تغيب السيمياء عن ظاهرة ما، تتطور هذه الأخيرة بشكل حر، إلى حد كبير، داخل خطابات غربتها.. ليس فقط، وإنما تظل قادرة على التمرد على أية أنظمة علاماتية. فمهما بلغت هذه الأنظمة من نجاعة فى مقاربتها، يظل التاريخ السرى للظاهرة يرفدها بطاقة على التمرد لا سبيل إلى ترشيد فاعلياتها فى خطاب مفهومى بالغا ما بلغ من الجدارة. فليست السيمياء أكثر من نظام لـ«سيناريوهات» الممكن تبادل إنتاجيتها بين «المرسل» و«المستقبل»، لتصبح القواسم المشتركة بينها قواعد ذلك التبادل، والتى تلعب بديلاً من «المرسلة» نفسها، وإذ تتغيب «العلامة» وجهازها (القمعى): السيمياء، تحيا «المرسلة» مطلق إمكاناتها، وتمتاح من تاريخ غربتها ما يحرر كلاً من «مرسل/ ـها» و«مستقبل/ ـها» على السواء فى عمليتى إنتاجها وتأويلها. وقد كان «القص» هذه المرسلة فاستحق، عن جدارة داخلية فيه، وصف «بارت» له بكونه «نوعية من الأجناس معجزة».

ونضيف لكلام «بارت»: إن القص – بهذه الصفة – لا يتصور أن ينشأ عن مجاوزة أعراف القول، أو انتهاك قوانينه، إذ إن القص – كفعل إبداعى – لا يقع على اللغة وحدها كما هو الحال فى «الشعر»، بقدر ما هو – أصلاً – فعل لغوى يقع على العالم أشياء وكائنات وحتى خطابات. وكذلك ومن باب أولى، فلا يتصور أن ينشأ من زواج موفق – كما يقال – بين نوع أدبى وآخر، فهذا تصور يحجب عنا

جذور القص المتغلغلة فى كل الخطابات الـ «تحت أدبية» كافة، إذا صح الوصف.

إن إعجازية القص (الفنى) تتجلى فى كونه وليد ذاته وليس وليد سواه، أيًا كان «سواه» هذا، وذلك على الرغم مما بين القص الأوّلِىّ (الحكى) وبين القص الفنى (السرد) من تباين التداولية والجمالية غايات ووسائلَ، وبثًا وتقبلاً. وهذه الولادة الذاتية للقص تؤشر على الجذر الاجتماعى اللغوى المشترك بين القصين: التداولى (الحكى) والجمالى (القص)، ولا مجال للقفز على هذا الجذر نظرًا لأهميته فيما يخص الأخير على وجه التحديد، فالمسافة التى تصنعها الصفة (جمالى) بين موصوفها (قص) وبين جذره الاجتماعى اللغوى (حكى)، ليست قطيعة إبداعية معه كما فى أنواع أدبية أخرى، بقدر ما هى مسافة اختلاف تتيح منظورًا تأمليًا له - أى للجمالى - فيعيد، وفى كل مرة (إبداعية)، تأسيس علاقته مع القص التداولى. إننا - هنا ومرة أخرى- إزاء الإشكالية الثانية من إشكالات القص الفنى أعنى تفصله مع القص التداولى، بل تعقد علاقاته به.

والقص التداولى قص شفاهى خالص، وصفة الشفاهية ليست لسانية فحسب، وإنما هى - كذلك - طريقة أولية فى تلقى العالم، سواء فى تصوره أو فى تداوله أو حتى فى تأويله. وربما كانت أكثر سمات الشفاهية وضوحًا أنها طريقة جمعية وليست فردية إلا بنسبة مقلصة إلى حد كبير. وتخضع هذه النسبة لعدد من الشروط الجمعية تنظمها وفقًا لإستراتيجياتها.

ويرتبط مفهوم الشفاهية هذا بالمفهوم الألسنى للعلامة اللغوية، إذ إن

العلامة اللغوية يتوزع شقّاها بين طرفى الفعل اللغوى الشفاهى: "الدال"، أو الصورة الصوتية التى ينتجها المتكلم/ المرسل، و"المدلول"، أو التصور الذهنى الذى ينتجه المستمع/ المستقبل، وهنا يأتى دور القانونية اللغوية التى تحتّم تطابق شقى العلامة لتفرز من ثم قانونية اجتماعية تحتّم، هى الأخرى، تطابق طرفى ذلك الفعل اللغوى، للاعتراف بهما فاعلين اجتماعيين، وليس لغويين فقط. وهكذا تصبح «الشفاهية» صورة لسانية للشمولية الاجتماعية، وكل فعل فردى - ما دام معترفًا به - هو تمثيل محض لهذه الشمولية، حتى وإن كان قصًا.

أما فى حالة القص (الحكى الفنى)، فإن وضعيته أكثر تعقيدًا وأبعد إشكالاً، فهو - من حيث قناة بثه - كتابى خالص، وهو - باعتباره مرسلة - كتابى مخترق بتقنيات شفاهية، وكأننا إزاء موصوف ("حكى")، له ماهيته المتعينة سلفا، وإزاء صفة ("فنى")، لها ظاهرات تَجَلٍّ مختلفة. إن الموصوف يشير إلى كل حكى، شفاهيًا كان أو كتابيًا، وإن كانت قدرته (كفاءته) الإشارية تقع - بالأحرى - فى دائرة شفاهية خالصة. أما الصفة: "فنّىّ" فإنها تشير إلى نوع أدبى وجد مع حضارة الحرف، ووجد - كذلك - مع سيادة نمط ثقافى واجتماعى مغاير ومختلف عن النمط الشفاهى السابق، ومن ثم تنحصر إشارية الصفة فى الدائرة الكتابية المميزة للعصر الحديث(٧).. كان المركب الوصفى: «الحكى الفنى» (القص) بمثابة علامة مركّبة من جذور شفاهية ونواتج كتابية، والطريق من الجذر إلى الناتج يمر بعمليات تحويلية شديدة التعقيد تحتّم وصف القص الفنى بالكتابية، دون أن يعنى هذا نفى الفاعلية الشفاهية فيه.

أصبحت من البدهيّات مقولة أن الكتابية ليست محض تحويل أولَى وبسيط للصوت المسموع إلى حرف مرئى (أى تدوين)، كما إنها ليست انتقالاً سلمياً/ سلبياً من قناة اتصال إلى أخرى مختلفة عنها. الكتابية - كما الشفاهية - رؤية خاصة للعالم، فإذا ما وضعنا فى الاعتبار كون الشفاهية ماضى الكتابية، أمكننا القول مع «والتر ج - أونج»[٨] أن الأخيرة (: أى الكتابية) بمثابة إعادة بناء للوعى.

انطوت الشفاهية على فلسفة اجتماعية شمولية استثمرت كون الاتصال الشفاهى لا يتم إلا داخل سياق خارجى، فَسَلَّطَتْهُ على المرسلة، فضلاً عن طرفى تداولها، وبطريقة فاشية تنطوى على كثير من الإكراهات. أما الاتصال الكتابى فقد كان على العكس، إذ ثمة فردية فى الإرسال، وفردية فى الاستقبال، ومسافة تصل، بالقدر نفسه الذى تفصل، بين المرسلة والسياق (هذا الذى يصبح سياقين: سياق بث، وسياق تقبل) إلى الحد الذى اعتبر معه «أونج» أن الكتابة مرسلة بلا سياق، وذلك بالمفهوم السائد للسياق[٩].

تلك المسافة تسمح ببناء المرسلة، صياغة وتأويلاً، بمنأى من إكراهات السياق. وهكذا تنطوى الكتابة على فلسفة اجتماعية تحررية (Liberalism ليبرالية)، ومن ثم كان من الطبيعى أن تنشأ الرواية (نوع القص الأكمل) مع سيادة هذه الفلسفة فى الغرب. على أن نكون على وعى من أنها ليست شرطا على وجود القص الفنى.

وبالعودة إلى ما سبق، فلم يقطع هذا القص (الحكى الفنى) علائقه مع جذوره الشفاهية، بل تمكن - ببراعة لم تتحقق فى جنس أدبى آخر - من استيعاب تلك الجذور وتوظيفها دونما خدش

لكتابيته، بل مُسَلِّطًا لها على تلك الجذور، ثم عامدًا - بعد - إلى تفريغها من أية محمولات اجتماعية أو فلسفية، وبالتحديد مصطلح «المحاكاة» Imitations الذى كان المركز المفهومى للمجتمعات الشفاهية وفلسفتها الشمولية، وكان - بالتالى - محل فاعليات إعادة بناء الوعى، وتغيير رؤية العالم الذى مارسته الكتابة. فالعالم فى المجتمعات الشفاهية - كان يتبدى واضحًا ومنسجمًا بل كلَّىّ الوضوح والانسجام، مع صفتى «الشفاهية» و«الشمولية». وبفضل هذا التصور للعالم، لم يكن أمام الوعى به إلا أن يعكسه وأن يحاكيه، وهكذا وجد مصطلح «المحاكاة»، واستمر وتسرب من الفلسفة المثالية لأفلاطون، إلى نظرية الأدب لأرسطو، إلى الكلاسيكية على خلاف ما بين الجميع. فى الأولى كان موضوع المحاكاة «المثال» الماورائى، وفى الثانية كان موضوعها «الطبيعى»، وفى الأخيرة كان «النموذج الأدبى» الإغريقى، وفى كل كان المصطلح المحاكاة يزداد رسوخا فى مقابل مفهوم الإبدا ع الحر.

يتأسس مصطلح المحاكاة الإغريقى الأصل، الكلاسيكى الهيمنة، على خطأ قبلىّ يذهب إلى اعتبار العالم ناجزا سلفا وبالتالى منتهيًا، إنه - بهذا التصور - عالم لا إنسانى على الإطلاق، فلا دور للذات فيه سواء فى ممارستها لوجودها، أو فى نقله هو ذاته من سديم صمته السيميائى: "الوجود - فى - ذاته"، ليصبح موضوع وعى (سمياة) قابلاً قابلية مطلقة للانكشاف لهذا الوعى، وكشف آليات الوعى به فى الوقت نفسه. هذا فضلاً عن الدور القمعى الذى يلعبه ذلك التصور على اللغة: أداة الوعى ومحتواه، إذ سوف يحصر

طاقاتها فى تمثيل العالم (أى محاكاته) كما هو، على قاعدة شفافيتها.

لن تكون اللغة - هنا - الأداة التى يمتشقها الوعى متجهًا بها إلى العالم، وعائداً، بها أيضا، من العالم إلى ذاته، حاملاً كشوف تلك الرحلة. بل هى هنا محض مرآة يتأمل الوعى - عبرها - موضوعه، إنه وعى سلبى لا يتحصّل على صورة مزيفة عن العالم فقط، وإنما يزيّف على نفسه - كذلك - وجوده هو فى العالم. اللغة - هنا - ليست مسكنًا للكينونة، بقدر ما هى أداة استلاب للكينونة، ومن ثم فلا حقيقة - هناك - لتتحجب أو تنكشف، إذ ليس ثمة إلا صورة كانت كل مهمة الوعى أن ينتجها قريبة قدر الإمكان من أصلها، أو محمولة دلاليا على هذا الأصل.

لقد وقف مبدأ المحاكاة - هذا الذى نظم علاقة اللغة بالعالم، ومن ثم علاقة الإنسان باللغة - بعنف أمام القص التداولى مانعًا إياه من امتلاك مستوى وجود آخر أغنى (أعنى المستوى الفنّىَ) فالقص غير محاكاتى على الإطلاق. إنه يقوم على تصور للغة لا تمثل فيه شفافيتها، أو عدم شفافيتها، غير جهد إبداعى مقصود لصناعة عالم القص وليس لاستنساخ العالم الواقعى، ومهما كانت درجة تطابق العالمين: الواقعى والقصصى. لذا كانت الكتابية والرومانسية، ومحمولات الاثنتين ومتعلقاتهما، الفاتحة الغربية لفنية القص التى دفعتها الفردية إلى أبعد مما تنبأت به البدايات منذ ثلاثة قرون. وكأن ظهور الفرد/ حضوره مركزا للعالم وفاعلا فيه كان شرطًا جوهريًا لبلورة القص التداولى «فنًا».

وعلى الرغم من هذه الحقيقة التاريخية فلا يبدو (نشدِّد على هذا النفى) القصّ الفنّىّ جنسًا أدبيًا ذاتيًا، بل تصل غيريته حد أن العلاقات بين الراوى/ المؤلف الواقعى والراوى/ الشخصية الفنية - إن وجدت - علاقات إبهامية إلى حد كبير، وغالبًا ما تكون غائبة غيابًا يمنع إقامتها، وهذه ثالثة إشكاليات القص الفنى.

بداية، لا شك فى أن الإبداع الأدبى - أيًا كان جنسه - ممارسة فردية خالصة، أى ذاتية. غير أن هذه الذاتية الموصوف بها الإبداع الأدبى هى صفة على قدر غير هين من التعقيد إلى حد الالتباس. إذ إن مجموع عناصرها المدلولية يتكوّن عبر اختلافها/ تمفصلها مع عناصر مدلولية أخرى لدال نقيض هو «الغيرية»، وحين يرتكن الشىء إلى نقيضه فى تأسيس ماهيته، يمتنع اعتبار هذه الماهية خالصة لظاهرتها؛ فهى - بلا شك - مخترقة بمدلولية نقيضها. وفى حالة القص الفنى فالمقصدية الإبداعية هى مركز فعل النقيض/ الغيرى لمدلولية الذاتى.

ومن منظور أوسع يمكن القول إنه ثمة أجناس أدبية، وكذلك أنواع خطابية عمومًا، تعمل فيها تلك المقصدية على تعطيل فعل نقيضها فيها، لتخلص الممارسة الأدبية (واللغوية عمومًا) لصفتها، أو على الأقل إدماج نقيضها فيها إدماجًا مراقبًا طوال العمل أو الخطاب. أيضا، ثمة أجناس (أو خطابات) أخرى تعمل فيها المقصدية على تنمية دور ذلك الفعل وتحفيزه، وفى المقابل تعمل على تحيين نقيضه، فإذا التشكيل اللغوى يدفع بالخصائص الغيرية إلى المقدمة محيِّنًا ذاتيته ومؤجِّلاً إياها لتكون محطة وصوله الأخيرة، أى إنتاجيته الدلالية.

القص من هذه الأجناس الأخيرة التى يتسم تشكيلها اللغوى بالغيرية، كإحدى طرائق إبداع رؤية للعالم. وهو من حيث الناتج إبداع ذاتى، سواء أكان ناتجًا قرائيًا أم كان ناتجًا نصيًا. ومن الاختلاف بين غيرية التشكيل القصصى وذاتية الناتج الدلالى يبدع القص مساحة نموذجية تسمح بدخول العالم الواقعى تحت سطوة المقصدية الإبداعية، وهو الأمر الذى يمنع مصطلح «المحاكاة»، بالمفهوم السابق، من الداخلة على إنتاج القص قرائيًا ونصيًا، على السواء.

عالم القص - إذن- عالم استيهامى ومتخيَّل، مهما تعددت وكثرت متكأته على العالم الواقعى، ذلك أن هذا الأخير ليس معطى سلفًا وبصورة نهائية، وإنما هو عالم بالقدر الذى تصنعه ممارساتنا لوجودنا فيه، ومن بينها الممارسة الإبداعية، وبخاصة القص منها، إلى الحد الذى يمكننا من الزعم بأن العالم القصصى أكثر واقعية من العالم الواقعى نفسه، بمقدار تحقق الصيغة الأنطولوجية الأساسية للذات فى الأول، أعنى صيغة «الوجود - فى العالم». ومن أجل إقامة فارق أكثر حسمًا من صفة الواقعية فى تمييز عالم القص من عالم الواقع، سنطلق على العالم الواقعى "العالم الفعلى"، ونضع الصفة وموصوفها تحت علامة شطب غير منظورة لتدل على حضوره، فى عالم القص، حضورًا متصرفًا به لإنتاج العالم القصصى الذى نفضل أن نسميه: "العالم الممكن" مهما كانت واقعيته.

إن مسألة وجود عالم ممكن فى القص الفنى، أو فى سواه، يعنى أن العالم الفعلى ينطوى على قصوره/ نقصه الذاتى، حيث الكثير

من الفجوات والعديد من صور الفوضى واللاانتظام وحتى اللامعنى. وإن زيفت هذه الصور تجريدات بنيوية لا تنتمى إلى العالم الفعلى وإنما إلى «اللوجوس» Logos المتعالى عنه وعن الذات. هذا اللوجوس الذى أنتجته الشفاهية باعتبارها، سيميائيا، عنفا بكل من الذات والعالم (الفعلى) وحتى التاريخ.. تاريخ وجود الذات - فى - العالم.. ثمة تمفصلات عدة بين الكتابة والقص أو العالم الممكن من جهة، وبين السيمياء والعالم الفعلى من جهة أخرى.

ناتج هذه التمفصلات شىء أبعد مما يمكن لأى منهج اكتناهه أو التنبؤ به، إنه «اللذة» بالمفهوم الإيروسى المؤسس على نقيضه: الموت (/ ثاناتوس)، إنه التمفصل الأكبر الذى ينظم كل التمفصلات الأخرى. إن مبدأ اللذة Hedonism يمثل التاريخ السرى للذات ووجودها "فى - العالم"[10] وممارستها هذا الوجود، وقد كان «أرسطو» على مشارف هذا المبدأ، لولا تمكن من التحرر من أبيه الفلسفى (أفلاطون) وتريث قليلاً إزاء مصطلح «التطهير» Cathar-sis.

وبصدد تعريف «أرسطو» للمأساة قال: «فالمأساة - إذن - هى محاكاة فعل نبيل تام وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية (القص)، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدى إلى التطهير من الانفعالات»، وواضح أن المنحنى الصاعد إلى الذروة لانفعالى الرحمة والخوف يوازى منحنى الشهوة الصاعد، والتطهر من ذينك الانفعالين (هبوط المنحنى) مواز - تماماً - لتحقيق اللذة وهبوط منحنى الشهوة، وكان «أرسطو» يعى هذا التوازى حتى لقد

تداعى إليه مفهوم «اللذة»، فقال: «المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت، بل اللذة الخاصة بها»(١١).

إن جمع «أرسطو» بين الرحمة والخوف وأحيانًا الفزع، في جانب، والتطهير واللذة في جانب آخر، جمعًا تناقضيًا، ينم عن حس ما بصراع قوتى «الإيروس» و«الثاناتوس»، هذا الصراع الذى يشكل الضفيرة البنائية الأساسية لوجود الذات - في - العالم كما سبق القول، سواء وعت به - أى بذلك الصراع - أو لم تعه. والأدب - بصفة عامة وليست المأساة فقط - هو المجال النموذجي لبروزه، فلنظهر، نحن قراء «أرسطو»، الثاناتوس بخاصة من تقييدات المأساة الأرسطية له ببعض المشاعر والانفعالات، ولنوسع حدود الإيروس ليضم اللذة وإعلاءها Sublimation؟.. لنستحضر الموازاة الفرويدية بين الفن والعصاب، وكذلك بين عمل الفن وعمل الحلم، ولنر كيف أن القص الفنى أكثر جدارة من أى جنس أدبى آخر بصراع القوتين الإنسانيتين الحيويتين: الإيروس/ اللذة، والثاناتوس/ الموت، ما دام القص هو الصيغة الممكنة، لا الفعلية، لوجود الذات - في - العالم.

وعلى الرغم مما سبق فإننا نتوقف باندهاش بالغ أمام ربط أرسطو بين لذة المأساة وتأليف أحداثها باعتباره مصدرها، فهذا ربط مدهش بين طرائق الأداء ونواتج النص، فلنخرج رؤية الرجل من ضيق تفكيره بالجنس الأدبى لعصره: التراجيديا وبإنتاجيته اللذية، فلربما كان لتأليف الأحداث - وهو أقرب ما يكون إلى السرد أو هو هو في وجه من وجوه دلالته - من المغزى، في قراءتنا، ما هو أبعد

مفهوميا مما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، حتى كأن هذا التأليف ليس بين عناصر ووحدات سردية، وإنما بين تمثيلات سردية لما هو مسكوت عنه فى البناء السردى نفسه، أعنى فضاءات اللغة ومساحات الصمت اللازمتين لكل مقول ليتمكن من التمعنى بقوله ما هو أكثر منه.

ذلك المسكوت عنه - فى مواجهة المقول - هو صورة أخرى من صور الصراع الأساسى الذى سبقت الإشارة إليه، حيث لا مناص للقارئ (الشاهد الأرسطى) من التورط، لا بالسرد ولا بعالمه، وإنما بذاته التى تنزلق تحت الشبكة السردية انزلاق المدلولات تحت موجات الدلائل المتتابعة، حتى ليكاد يقبض على صورته قبل الأوديبية - بحسب «جاك لاكان» - دون أن يتمكن - أبداً - إلا من رؤيتها متخارجة مع ذاته الفعلية المنشطرة.

إن القارئ - بأسلوب التحليل النفسى - يتعوض من جسد الأم بالمرايا السردية، متأملاً فى شبق حقيقى تكثره الجسدانى فى العالم الممكن، ومقيماً علاقات لذية مع المرايا نفسها. ومن ثم فوحده القص الفنى الذى يمكن أن يكون التعويض الناضج من المرحلة الخيالية: القبل رمزية، بفضل كتابيته، ولا سيميولوجيتها، أعنى عدم قابليتها للانبناء تجريدياً إطلاقاً، فالكتابة نظام، ولكنها نظام تفكيك للأنظمة، لا ينبنى فى ذاته، ولا يندرج بنيوياً فى سواه، وكما يقول «إيجلتون» بصدد «ديريدا»: «.. فالكتابة، أو القراءة المماثلة للكتابة، هى آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للمفكر أن يلعب فيها متذوقًا فخامة الدال وسخائه.. وفى الكتابة، يمكن مؤقتًا تمزيق وتخليع طغيان

المعنى البنيوى من خلال اللعب الحر»[١٢]. وإذن، هل ثمة ترادف بين الحرية واللذة؟

أزعم هذا، بل أعادل بين حرية اللغة ولذة الذات، بديلين جذريين من اللاتحقق الذى يسكن كلاً من اللغة والذات معًا مانحًا إياهما كثيرًا من التزييفات التى تكتظ بها اللاحقة Logy سواء لحقت بالـ Idio أو الـ Semio

لذة القص: القص - اللذة

لقد كانت الصيغة: «قص - لذة»، المبرر الذى جعل «القص»، كما سبق القول، موجودًا هنا ودائمًا، وكأن هذه الصيغة التاريخ الموازى للتاريخ الإنسانى، صحيح أن ارتقاء القص من كونه تداولية اجتماعية صائرًا إلى ممارسة جمالية قد استغرق كثيرًا من الوقت/ العصور، حتى استيلاء الكتابة على الفعل الثقافى كله، غير أن هذا لا ينفى - إطلاقًا - آن خصوصيته الجنسية كانت قائمة بالقوة داخل الشفاهية التى كان القص واحدًا من أكثر أساليبها، فقد اضطلع القص الشفاهى بعدد من الوظائف، ربما كان أهمها ما هو اجتماعى، وما هو معرفى، وحتى ما هو عقائدى، ولم تغب الوظيفة الجمالية، وإن كانت مخفضة إلى حدها الأدنى ممثلاً فى التشويق. وليس التشويق السردى بالأمر الهين، وإن لم ينل ما هو أهله من قوة اصطلاحية، فهذه الكلمة المحرومة مشحونة بشكل قوى بما عز الاصطلاح عليه من علاقة المروى عليه بتصرف الراوى بمنطق الحدث وزمنه وعلاقاته.. إلى آخره.

أيضًا، كانت كلمة التشويق كلمة شديدة الوفاء بالمعنى فيما يخص القص/ المرسلة كفعل لغوى متميز من بقية الافعال اللغوية الاخرى، ومن بقية أجناس الأدب الاخرى، إذا ما اعتبرنا القص الشفاهى جنسًا أدبيًا بالقوة، يقول «ر. م ألبيريس»: إن القص "تقديم غذاء من الخيال الروائى الخام، فى ظل عادات الجمهور"[١٣] إن هذا تعريف ينطوى على مفارقة هى المسئولة عن إعادة الاعتبار لمفهوم «التشويق»، وهى مفارقة ناتجة عن المزج البنائى للقص بين فردية الخيال الروائى وجمعية عادات الجمهور، وكأنه مزج بين بناء أفق توقعات القارئ باستثمار عاداته، ثم كسر هذا «الأفق بفضل فاعلية الخيال الروائى، ليس فقط، وإنما تحيين مبررات هذا الكسر للحظات سردية تالية، وهكذا يتوثق النسق الاتصالى القصصى بين المرسل والمستقبل.

والتشويق صناعة شفاهية أساسًا، ويقصد بها إلى الاحتفاظ بالمستقبل/ المستمع داخل وظيفته من جهة، ومتوفرًا على قدر غير هين من المقبولية والرضا من جهة أخرى، وهو أمر وثيق العلاقة بطرائق آداء النص[١٤]. وفى حالة القص الشفاهى يكون للتشويق فاعلية أكثر فى بناء النسق الاتصالى وتوثيقه، حيث لا علاقة للسنن بالمرسلة ونوعيتها (القص)، إذ إن السنن الشفاهى متعال عن/ مفارق لأطراف الاتصال ذاتها، وبالتالى فهو سلطة يخضع لها طوعًا - أو كرهًا - كل من المرسل والمستقبل، بثًا وتقبلاً، نظرًا لكون الاثنان وظيفتين لا تؤدى أيًا منهما «ذات» متمايزة من الأخرى.

إن الشفاهية جمع، بينما الكتابية تفريد، وبسبب سلطة السنن الشفاهى، فإن وظيفة البث تنطوى على ذاتية (شخصية) المستقبل.

وبالعكس، تنطوى وظيفة التقبل على ذاتية (شخصية) المرسل. وبنسبة أو بأخرى، فإن على المرسل أن يراعى الوضع المعرفى للمستقبل إزاء أحداث القص، وهى مراعاة تلفت الانتباه إلى التحول المركزى فى كل قص، حتى الكتابى منه، أعنى تحول الملفوظ (أو المكتوب) إلى امتلاك سمات ترفعه عن ذرائعية تلفُّظه (أو كتابته). وهنا يبرز مصطلح «السرد، Narration الذى يمثل البوتقة التى ينصهر فيها ما هو لغوى وما

هو قصصى، والذى يشير إلى سيطرة القصصى ومقصدياته على اللغوى وآليات بنائه، سيطرة لا تتهددها - إطلاقًا - أية تقنيات، هنا يكون «التشويق» فى القص معادلاً للإغراب فى الشعر، أعنى أنه يتحول من كونه مقصدية مرسل، إلى أن يكون خصائص قارة فى المرسلة نفسها، بشكل يجعل قصد المستقبل لها تقبّلا مكافئا - تمامًا - لقصد المرسل إياها بتًّا. ومن ثم تتولد المفارقة: "خيال فردى - عادات جماعية". وكأننا إزاء صراع إرادات بين المرسل والمستقبل يحسمه - دائمًا - القص لصالح بنيات نصه. وهذا ما جعل لشفاهية القص وضعية قلقة، بل شديدة القلق، إلى حد علّق صفته الفنية على دخوله عالم الكتابة، ليصبح القص من ثم جسدًا.. لذة، سواء بثًا أو تقبلا، وليس مجرد «تلفظ مشوق».

إن القص الشفاهى تورُّط فى تكرار الحياة: محاكاة محضة، بهذا القدر أو ذاك، وعلى هذه الصورة أو تلك. والقص الكتابى (الفنى) تورُّط هو الآخر، غير أنه تورُّط فى صناعة الحياة.. تورُّط شهوانى فى صناعة الحياة، الحياة كما ينبغى (دون أية محمولات قيمية للمشبه به) لا كما هى (كذلك بكل المحمولات الواقعية للمشبه به).

إن «ذات» المرسل - ولا مناص من الاعتراف - تتألّه بما تصنع، إنها تخلق الشخوص وتقدّر الأحداث وتقرر المصائر، وتضع الجميع داخل نظام، إن لم يكن لا طاقة للتمرد عليه، فلا جدوى من هذا التمرد. نظام يبلغ من الدقة حد إجبار المرسل نفسه على مراجعة تصميماته المبكرة، ليتنزل - بالتالي - من مقام التألّه إلى وضعية التلقي، فتتضاعف إنسانيته، وتتكثف ملكات الحياة لديه، ويعود - مرة أخرى - يواصل إبداع الحياة الممكنة على ضوء خبراته الجديدة.. هكذا يبدع المرسل قصّه ويبدع القصُّ مرسلَه كذلك، في تبادل شهوانيّ لصناعة الحياة.

في مقابل إبداع القص تكون قراءته لذة أخرى يقصدها المستقبل الذي يتحرر، بفضل القص، من ربقة الواقعي المحدود، داخلاً - باختياره - أفق المتخيل مكتشفًا فيه الأكثر واقعية من الواقعي، بما ينطوي عليه من رؤية كلية. ومستمتعًا - بإزائه - بقدرة تأويلية تسمح له بإجراء فرض المماثلة بينه وبين إحدى شخصيات القص، أو موضوعة من موضوعاته، أو رؤيته ككل، ومكتشفًا - على أية حال كان فرض مماثلته هذا، وفي كل لحظة من لحظات قراءته - أنه يؤول ذاته بقدر ما يتأول «القص». وهكذا يستحدث المستقبلُ إمكاناتٍ إنسانيةٍ لذاته لم تكن من قبل، ويحرر ملكات أُخَر كان العالم الواقعي قد أتقن قمعها.

إن فرض المماثلة ذاك واحد من أكثر آليات قراءة القص وتأويله ضرورة وأهمية، وهو فرض طوره «إمبرتو إيكو» تحت مصطلح «المعاضدة التأويلية» انطلاقًا من تصوره (الخاص) للنص عمومًا،

باعتباره «يمثل آلية كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التى يكون المتلقى قد أدخلها إلى النص»[١٥]؛ ومن ثم يصل «إيكو» إلى نتيجة مؤداها أن «نصًا ما غالبًا ما يتطلب إعانة أحدهم (القارئ/ المؤول) لكى يتحقق عمله (تنفعل آليته)»[١٦].

على أننا نلتفت إلى أن تعليمات «إيكو» يخصصها عنوان كتابه: «القارئ فى الحكاية»، بمعنى أن المعاضدة التأويلية لديه ليست بعيدة من فرض الماثلة الذى نراه أساس تلك المعاضدة، فضلاً عن أنه لا بد منه، على أى مستوى أجرى، وسواء بوعى من القارئ أو بلا وعى منه، فهو يمثل نقطة تمركز معاضدة القارئ التأويلية للنص القصصى، حيث تتحتّم عملية إعادة توزيع عناصره باعتبار تلك النقطة، الأمر الذى لا يبدو معه النص Text (النص كنسيج كما فى أحد معانيه) مكتملاً بنيويًا، ولا يبدو منسجمًا وظيفيًا، بل هو مجرد جاهزية لغوية للإنتاج (أى لإعادته). وهنا يكون على القارئ أن يفعّل تلك الجاهزية، بشكل يفكك رموزية القص، ويعيد عمليتى الاختيار والتوزيع لعناصره، ويملأ ما ينطوى عليه من فجوات، أو ما تنتجه قراءته نفسها من هذه الفجوات وبكلمة: يعيد تنسيج/ تنصيص النص. وهكذا يتقاسم المرسل والمستقبل لذة الخلق/ الإبداع، خلق الوحدة الغائبة بين الذات والحياة، وبتعبير آخر تعاد موضعة الذات مركزًا تأسيسيًا للعالم ودونما أية مبررات ميتافيزيقية، أى بلا مشروعية متعالية على هذا التمركز، وهنا يجب أن نؤكد على كونها مركزية هشة، غير أن هشاشتها هذه أساس جدارتها إنسانيا وواقعيا وتخيّلا.

ومع تعبير «المتخيل الأكثر واقعية من الواقعى» نكون فى دائرة خصوصية القص كجنس أدبى، وهى خصوصية لا تتوافر لجنس أدبى آخر إلا على سبيل المجاز لا على الحقيقة، إذ إن القص يعمل - منذ

البداية - على تحييد بعض العوامل الخارجة عن موضوعاته Theme دون مراودة تلك العوامل المحيِّدة أو مغاواتها. حتى إذا ما اطمأن إلى بنية عمله واستقلالها انفتح عميقًا لها لتتفرس فيه. وفي الوقت الذي يبدو مستسلمًا - تمامًا - لفعاليات تلك العوامل عليه/ فيه، إذا هو يعمل خفية على استيعاب، ليس طاقتها، وإنما طاقويتها (أي: لبيبدويتها) لحسابه. فإذا الخارج - كما هو الداخل - قصٌ من القصِّ، يلعب فيه الواقعي فضاء للمتخيَّل، والمتخيَّل نصًا لهذا الفضاء.

في القص - وربما فيه وحده - ينشبك الواقعي بالمتخيل، وتنعقد العلاقات بين الاجتماعي والجمالي، حيث الاثنان لا ينيان عن تبادل موقعي الجوهر والعرض. فمن المنظور الاجتماعي يكون الجمالي عرَضًا له وبالعكس، ومن المنظور الجمالي يكون الاجتماعي عرضًا له أو أحد أعراضه. وفي الرؤية الكلية - وكل رؤية كلية هي ذات بعد أخلاقي Ethics بمعنى ما من المعاني - يبدو أنه ثمة تمفصل ماهَوَيّ لكل من "الواقعي - الاجتماعيّ" و"المتخيّل - الجماليّ"، على قاعدة علاقات الذات (ذات المرسل والمستقبل على السواء) بالعالم، وعمليات التبادل التأسيسيّ بينهما. والتمفصل المزدوج هذا يجد أكمل تحقق له في القصّ، إلى حد صار معه أشد أجناس الأدب تمردًا على القولبة الخصائصية.

إن القص يقف، بجدارة، إزاء الأدب باعتباره مكافئًا له، إذ للقص أجناسه كما للأدب أجناسه، ويمتلك نسقه المفاهيميّ الخاص الذي يجعله مصطلحًا مليئًا تمامًا كما هو حال الأدب. ومن وجهة نظرنا على الأقل، فالقص ماهية أكثر منه ظاهرة، وهو ماهية تتعدد وتتنوع الظاهرات التي تسكنها، وتتجلى من خلالها، من «رواية» و«قصة»، إلى «قصة قصيرة»،

وحتى «سيرة» و.. إلى آخر هذه الأجناس التى يقصر دون الإحاطة بها وصفنا لها بالأدبية، فهذا الوصف محض خاصية واحدة من بين خصائص أخرى أكثر حسمًا فى تعريف «القص». يمكننا - إذن - الحديث عن القص باعتباره نوعًا من الممارسات الاجتماعية - اللغوية، يتفرع إلى أجناس منها ما هو أدبى، ومنها ما هو غير أدبى، مع ملاحظة أهمية غير الأدبى للأدبى، فهو بمثابة بعده الإستراتيجى الذى يستمد منه هويته الأدبية وجدارته الاجتماعية معًا.. هويته الأدبية بالتميّز منه دون الانقطاع عنه، وجدارته الاجتماعية بتداوله باعتباره فنًا فى متناول الجميع أسسُه وبعضُ من خصائصه..

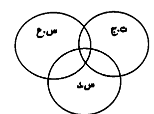
هذا الجدل الحاسم بين الأدبى والاجتماعى هو المسئول عن المركزية السردية التى لا يكون الأدبى (بالتعريف البنيوى) أكثر من عنصر واحد من عناصر جمالياتها. إن الرواية وسواها من أجناس القص/ السرد تقع فى ثلاث دوائر:

١- دائرة التداوليات الاجتماعية (ت. ج).

٢- دائرة السرديات العامة (س. ع).

٣- دائرة السرديات الأدبية (س. د).

وربما يجب التأكيد على أن الدوائر الثلاث متداخلة ولكنها، فى الوقت نفسه متمايزة، ما يبيّن الشكل التالى:



وبناء على هذا التمايز - التداخل، فوحده "القص" هو هذا النوع الأدبي الذي يمتلك أركيولوجيا تخترق الأدبي متواصلة مع التداولي والسردي العام. وربما عاد تميز أجناس القص الأدبي من بقية أجناس الأدب إلى أن الأولى لا تنقطع عن تاريخها السردي العام، ولا عن جذورها الأولى في الممارسات الاجتماعية اللغوية، فكل من جذورها وتاريخها قائم فيها نصيا يرفدها بإمكان واقعية متخيلها.

غاية ما نقصد إليه مما سبق أن أدبية القص، بجميع أنواعه، مخترقة بما ليس أدبيًا، وكما يقول «ر.م. ألبيريس»: "إن الرواية لا تكتفي بالرواية.. إنها نوع أدبي يعيش بكل ما ليس منه نفسه"[١٧] وليس الأمر خاصا بالرواية (الغربية)، بل بجنس القص باعتباره الجنس الأكثر قدرة على استيعاب كل الخطابات، أكانت أدبية أم لم تكن. وبتعبير أدق: امتصاص خصائص تلك الخطابات داخل نصه دون أن يفقد هويته المجنسة له والمميزة له من سواه[١٨].

إن "الرواية" - باعتبارها الجنس القصصي الأكثر اكتمالا - جنس سردي أدبي على قدر كبير من التميز أزمنة وشخوصًا ووظائف وحتى سرودًا، حتى إنها لتبدو، لما تتمتع به من مدى ومرونة وطواعية، قادرة على الاستيلاء على كامل المساحة التي خصصتها النظرية الأدبية للنثر الفني، متسعة عنه وعنها باتجاه النثر العادي كذلك، بما يشكل مأزقًا أنطولوجيًا لهذه النظرية التي تصلب مقولاتها على الثابت والعام والعابر للزمني قائمة على قولبته فيما يشبه المعيار أو القانون المحدِّد للنوع. بينما النصوص الأدبية عمومًا، والرواية على وجه التخصيص، تقوم شاهدًا على «خرافة المعيار» إذ إنها -

فى كل لحظة من لحظاتها - فردية تماماً، ولا يمكن اختزالها -(١٩)
إلى أى ادعاء بخصائص عبر زمنية (ثابتة)، أو عبر نصية (مجردة).
الأمر الذى يبرر الزعم بوجود تعارض بين فردية الرواية كنص
وتمييز النظرية الأدبية لها كجنس، وهو تعارض لا يجب نفيه بالغاء
أحد حديه، فلا مجال - الآن - لأحادية الفكر، وإنما يجب استثماره
وتحفيزه.

لا شك فى أن الرواية - كأى عمل تبدؤه مقصدية هادفة - نتاج
متميز من أية نتاجات لغوية، أكانت أدبية أم لم تكن، ولا شك -
أيضاً - فى أن هذا التميز يقوم على مجموعة أسس داخلية وظفت
لعبور الفكر الأدبى من نصية الرواية إلى جنسيتها، وعند هذه النقطة
يمكننا القول إن جنسية الرواية مؤسسة وتمتلك مبرراتها. ولكن على
الطرف الآخر فإن الرواية بـ «ل» التعريف، لا وجود لها أساساً،
فليس ثمة غير روايات (بلا أداة تعريف) وإذا كان الحديث عن
خصائص روائية ممكناً، فلا يمكن - بحال من الأحوال - إطلاقه،
كما لا يمكن تجريد هذه الخصائص، إذ إنها خصائص مسكونة
بالتاريخية ومرتهنة إلى روايات/ نصوص، وبالتالى فإن فردية
الرواية خاصية متجذرة فى جنسيتها. ها نحن أولاء إزاء التناقض
بين التوحيد الجنسى والتفريد النصى، ومن منظور أوسع بين نظرية
الأدب والأدب الروائى، وذلك على قاعدة مفهوم «الجنس الأدبى»،
وهى القاعدة نفسها التى تقترح القضية الثالثة.

إن مصطلح الجنس الأدبى من بقايا الكلاسيكية التى تمثل طوراً
من أطوار الفكر الإنسانى عموماً، ولا تمثل مجتمعاً معيناً لمجرد أن

هذا المجتمع هو الذى قدم نظريتها. إن الكلاسيكية مرحلة حضارية ينزع فيها العقل إلى النمذجة أو الأمثلة Idealization، ليس باعتبارها نظاماً فحسب، وإنما على أساس كون هذه النماذج أو المثل رؤية كلية وشاملة للعالم الطبيعى والعالم فوق الطبيعى، أى فلسفة تتقلص، فى ظلها، الفاعلية الفردية إلى أدنى حد لها، بقدر حاكمية النموذج أو المثال، وحتى القدر المتبقِّى لهذه الفاعلية ينول إلى الخضوع لدعاوى من قبيل النظام العام أو العقل الكلى.

والناتج الحتمى لتلك الرؤية سيادة «المحاكاة»: فى كل مناشط الفرد والمجتمع، سواء كانت محاكاة المثال (أفلاطون) أو محاكاة الطبيعة (أرسطو) أو محاكاة النص/ النموذج (الكلاسيكية)، ومن البديهى أن «المحاكاة» تفترض تمييزاً حاداً وعنيفاً بين الممارسات الفردية، لكى يتيسر تصنيفها وتوزيعها قيمياً وتراتبياً، وكان مصطلح «الجنس الأدبى» ناتج ذلك التمييز ومعيار هذا التصنيف والتوزيع.. لقد قامت النظرية الأدبية الكلاسيكية فى غيبة «الرواية»، ومن ثم فمن الحيف على الرواية أن نمدّ مفهوم الجنس الأدبى الذى تشكل بعيداً عنها ليصبح فاعلاً فيها. إننا نحترم - تماماً - المساحة الشاغرة الخاصة بالفن النثرى (ونصه النموذج: الرواية) فى بويطيقا أرسطو، ليس بهدف إلغاء إمكان تجنيسها، وإنما للتأكيد على هذا الإمكان مع التأكيد على أنه إمكان لم يتحقق كلاسيكياً.

إننا نحتفظ بجدارة المصطلح «الجنس الأدبى»، ولكن فى الوقت نفسه نراه بأمس الحاجة إلى مفهوم يجعل إحالته إلى «الرواية» إحالة صحيحة معرفياً. والفرضية الأولى التى ننطلق منها: أن كل

عمل أدبى - أيًا كان جنسه - ينطوى على نص روائى باطن، تتوسل به القراءة لاكتناه نصية العمل نفسه، يصح هذا القول على «الشعر» صحته على «الدراما» شرط أن تكون أقل تزمتًا وأشد مرونة فى تصورنا للرواية الباطنة. وكان «الرواية» مكون دلالى أساس: بنية عميقة (بمفهوم «نعوم تشومسكى») تمر عبر عدد من التحويلات لتمتلك عبر شكلها الجمالى (بنيتها السطحية) خصائصها الجنسية شعرًا أو دراما. هنا تكون التحويلات من قوة الفاعلية حد اعتبارها «مجاوزات» أو «انتهاكات» منتظمة للمكون الأساسى، والسؤال - الآن - كيف يتشكل العمل الروائى إذن؟[٢٠].

للإجابة على هذا السؤال يجب تحديد القواعد التحويلية المنتجة للجنسية المغايرة للبنية العميقة، وسنجد أنها - فى حالة الشعر - «الإزاحة» و«التكثيف» بمفهوميهما فى التحليل النفسى، وفى حالة الدراما: «الإحلال» بمفهومه فى النحو التوليدى التحويلى. أما فى حالة «الرواية»: فمجرد «الحذف» و«الإضافة» بمفهوميهما فى النحو التوليدى التحويلى أيضًا.. يعنى هذا أن تحول البنية العميقة: الرواية الأولية إلى بنية سطحية: رواية مشكلة فنيًا هو نوع من الأسلبة، ومن ثم فإن مصطلح الجنس الأدبى غير ذى بال فى حالة «الرواية»، وحتى لا نهدر ما يمكن أن ينطوى عليه من قيمة نرى أن إحالته - فى الأجناس غير الروائية - إلى مجموعة من العلامات والخصائص الشكلية المتواترة فى عدد من النصوص سوف تتعطل تمامًا، بينما تفعّل تلك الإحالة فى اتجاه آخر، كما سوف يتضح.

إن الخصائص العامة للرواية/ النص. ليس بإمكانها التعالى إلى حد «الجنس»، ولا بإمكانها التجرّد من فردية خصائص أخرى، أو الانفصال عنها، ومن ثم فإن تلك الخصائص وهذه يمكن أن تشغل موقعًا متوسطًا بين الجنس والنص، حيث يحيل الجنس - فى حالة الإبداع الروائى - إلى «السرد» (راجع المخطط السابق)، ويميل النص إلى تحقق ذلك السرد روائيًا، وبينهما تقوم خصائص هذا التحقّق فتخصّص عموميّة الجنس السردى، وتميّز النص الروائىّ من سواه..

هكذا تمتنع الرواية/ النص على أية محاولة للقولبة الأجناسية بالمفهوم الكلاسيكى للجنس الأدبى، وذلك بفضل التعارض الذى تنبنى خصوصيتها على أساسه، أعنى تعارض السردى العام والفنى الخاص. وهو - على حد تعبير «تودوروف»: "تعارض يشقّ فكرة النوع (الجنس) نفسها"[٢١]. وتأسيسًا على هذا يلتقط «تودوروف» أخطر ما تتميز به الرواية على الإطلاق، فيقول: "النقطة الجوهرية هى أن الرواية - على النقيض من الأنواع (الأجناس) الأخرى - لا تمتلك أى معيار يمكن قياسها به"[٢٢]. وبفضل هذه اللامعيارية/ الحرية أمكن للرواية - بامتياز - ألا تكون مجرد تعبير عن العالم، أو كيفية خاصة سواء فى رؤيته أو فى الحدس به، وإنما ارتفعت - دون أجناس الأدب كافة - إلى حد صارت معه بديلاً من العالم نفسه، بديلاً أكثر كفاءة على الهجس بالمعنى، إن لم نقل على كشفه فى تعدديته وتناقضاته وحتى فى التباساته. وعلى الرغم من خرافة المعيار الروائى، فلا شك فى أنه ثمة بدائل، تتمثل فى أعراف لا

معايير، تتكئ إليها الممارسة الإبداعية السردية فى تأسيس روائيتها ولا معياريتها كذلك. وهذه الأعراف هى:

١- الأعراف اللغوية.

٢- الأعراف الاجتماعية.

٣- الأعراف الجمالية.

أولاً: الأعراف اللغوية:

لا جدال، على المستوى الأنثروبولوجى والمستوى الألسنى، أن اللغة - باعتبارها نظامًا - قد تبلورت فى لحظة حاسمة من التطور الاجتماعى، إذ بلغت التلفظات اللغوية (الكلام) من النضج والكمال حدّ أنها صارت طاوية على قواعد إنتاجها، أى «لغتها» مؤدى هذا أن اللغة/ النظام ابنة التلفظ، وإن صارت - فيما بعد - حاكمته والمهيمنة عليه، وبغض النظر عن قواعدية «اللغة»، فإننا يمكن أن نلتمس آثار «الحكى»، كواحد من أهم أنواع التلفظ الأول، فى أقسام «اللغة»، من قبيل «الفعل» ويقابله كل من «الحدث» و«الزمن» الروائيين، و«الاسم» وتقابله: الشخصية «الروائية»، و«الضمير» وتقابله أساليب السرد ووضعيات السارد. وغير هذا مما يمكن أن يقوم مسوغًا للتوازى الذى أقامته النظريات السردية، وبخاصة البنيوية منها، بين «اللغة» كقواعد تلفظ وبين طرائق التحليل السردى، ومن باب أولى، يقوم مسوغًا لزعمنا بأن «الحكى» كان أحد أهم عوامل تطور «التلفظ/ الكلام» إلى «لغة / نظام» (دون أن ننفى فاعلية الملفوظات غير الحكائية الأخرى) حيث تقوم مشروعية ذلك المسوغ على أساس غياب السياق المشترك بين أطرافه، على العكس

ى التلفظات الأخرى التى لا بد فيها من قيام هذا السياق شرطا
نجاح الاتصال.

إن الحكى - وفق هذه الرؤية - يطوّر مسلّمة لغوية بالغة
البداهة، وهى أن تداول العلامة/ العلامات اللغوية قائم على أساس
لبدل من العالم الواقعى، بدلاً يعمل فى غياب العالم كما يعمل فى
حضوره، ومن ثم فكل لغة مبنية على هيئة (منطق) العالم، إذ إن كل
لفظ يعمل على أن يتطابق، جزئيًا أو كليًا، مع سياق جزئى أو كلى
من العالم، هو الجامع بين أطراف التلفظ. إلا أن الحكى يستثمر
حضور العلامة/ العلامات وغياب العالم، لينحرف بعملية التلفظ عن
عادة إنتاج العالم، منتجًا عالمه الخاص، متكئًا فى هذا على أن البنية
لمعلوماتية لسياقه ليست مشتركة بين أطرافه.

ليست قضيتنا اتكاء التلفظ (العادى) إلى سياق خارجى مشترك
أو انقطاعه - فى حالة التلفظ الحكائى - عن هذا السياق، لإنتاج
سياقه الخاص به. وإنما القضية - أساسًا - فى المفارق البنيوية
التى يفرضها الاتكاء فى التلفظ الأول: العادى، والانقطاع فى التلفظ
الثانى: الحكى. فمما لا شك فيه أن هذه الحالة الثانية: الانقطاع،
سوف تفرض تنظيمًا أشد صرامة على لغة التلفظ، منه فى الحالة
الأولى: الاتكاء. وهكذا يكون الحكى - من بين جميع التلفظات
الأخرى - فعلاً فرديًا بامتياز. نعم قد تكون موضوعته Theme
إحدى موضوعات العالم الواقعى، غير أن قواعد تنظيم علاماته وبناء
ملفوظه سينطوى على قواعد باطنة فيه هو ذاته، قواعد لا تنحصر فى
القواعد اللغوية، ولا ينبغى لها. وكذلك لا يفرض الخارج سلطته

عليها، ولا ينبغى له. إن أعراف التلفظ تتم مضاعفتها من جهة، ومن جهة أخرى تدخل عليها قواعد بنائية نوعية، حتى يتميز الحكى من مجرد التلفظ تميزًا لا يقطع ما بينهما من صلات، غير أنه - وفى الوقت نفسه - يؤسس لاختلافهما..

وإذا ما انتقلنا من الحكى (الشفاهى) إلى الرواية (الكتابية) تعرفنا على أهم ملامحها على الإطلاق، ألا وهو «تغريب» السياق كليًا. فما لم نقله، فى حالة «الحكى» الشفاهى أن طرفى اتصاله: الحاكى والمحكى عليه حاضران حضورًا واقعيًا زمانًا ومكانًا، وهذا الحضور يصبح عوضًا من غياب السياق وعلامة عليه. أما فى الرواية فإن «الكتابة» تفصل بين دائرة «البث» وفاعلها: المؤلف الروائى، وبين دائرة «التقبل» وفاعلها: القارئ؛ هنا يكون كل واحد من الاثنين محض غياب بالنسبة للآخر، الأمر الذى يسمح بتمثيل النسق الاتصالى داخليا فى النصين "راوٍ" و"مروىٌّ عليه"، وهكذا يكون السياق سياقًا روائيًا خالصًا، بشكل يجعل الرواية - من جهة - تغريبًا للواقع، ويجعلها - من جهة أخرى - إيهامًا بواقعيتها.. واقعية عالمها المتخيل.

ثانياً: الأعراف الاجتماعية:

سبق القول إن الحكى واحد من تلفظات لغوية عديدة، غير أنه يتميز منها بمضاعفة قواعده ملفوظيًا، لتعويض غياب الاشتراك فى السياق (الموضوعاتى) بين طرفيه، وكأن الحكى - من المنظور التداولى - يلعب دورًا، يتفاوت قوة وضعفًا فى توثيق العلاقات الاجتماعية، على ضوء مضاعفة السياقات القائمة بين أفراد جماعة اجتماعية معينة بإنتاج ما تظهر الحاجة إليه من سياقات جديدة.

غير أن ظهور الحاجة، إلى سياقات جديدة ومختلفة يحمل فى ثناياه اجتماعية باطنة Sub-Socialism تندفع، عبر حكاياتها، لاستحداث هذه السياقات. ويعود هذا الاندفاع الاجتماعى (الحراك الحكائى) إلى تورطات/ أزمات تعانيها الملفوظات القائمة، إذ إن كل تلفظ لغوى لا ينبنى - فقط - وفق القواعد اللغوية، بل إن هذه القواعد ليست شرطًا للاعتراف به، إنها شرط صحة فقط، أما فاعلية التلفظ فهى معلقة على مشروعيته، أى على خضوعه لإكراهات الخطاب السائد[٢٣] التى يكتظ بها السياق الاجتماعى، بدءًا من إكراهات «المستقبل» وانتهاء إلى قمع خطاب السلطة[٢٤] والحكى - فيما سبق من قول - تلفظ نوعى، أى أنه - بداهة - يقع ضمن ذلك القمع وتلك الإكراهات، غير أن خصوصيته النوعية تحرِّره، إلى حد ما، من الاثنين، بخلق سياقٍ تخييليّ يقع فيه المحكى، الأمر الذى يؤدى إلى تحرير «المستقبل» مما يسكنه دون وعى منه من سلطات، ليس فقط وإنما يحرر - بداية - المرسل من تحفظاته، وإذا بالحكى يؤسس تداولية اجتماعية حرة إلى حد ما، تندّ عن ممارسات السلطة فيصورها كافة. إن صلة الحكائى بالاجتماعى صلة قارة فى طبيعة كل منهما، ومؤسِّسة لتمايزاتهما فى الوقت نفسه.

والانتقال من الحكى الشفاهى إلى الرواية الكتابية، هو انتقال من فضاء إلى فضاء آخر مختلف اختلافًا جذريًا، سواء على مستوى «العمل» أو على مستوى «رؤية العالم»، ففضاء الكتابى من طبيعة الكتابى نفسه، بمعنى أنه تفكيكى بامتياز، ومن ثم فهو يتمتع بقدرة لا متناهية على استيعاب كل شىء، وامتصاص كل شىء، وإعادة

تمثيل كل شيء نصياً، وكأنه لم يكن إلا هكذا دائماً. إن فن القص - على أساس من كتابيته - يتموقع، بجدارة مدهشة، في فضاء شديد الخصوصية، مركزه كل ما ليس منه، وحدوده قدرة الخيال القصصي وكفاءته. وتأسيساً على هذا، فالقص لا يخشى على نفسه شيئاً، لا المجتمع، ولا السلطة، ولا حتى الخطاب السائد.

ثمة - إذن - عرف اجتماعي مركزي يقوم عليه القص، هو أوَّليَّة الممارسة الفردية على جمعية النظام أو المؤسسَة، وقابلية هذا وهذه لفعاليات تلك الممارسة. إذ إن أوَّليَّة الذات الفردية لا تتحقق جمالياً إلا بتفكيك موسَّع وجذريّ لأشكال النظام والمؤسسة كافة، وإقامة الاختلاف تحت تماسكها وانسجامها الظاهريين، فإذا «الذات» (المتخيلة أو الواقعية) في درجة الصفر الاجتماعي، هذه الدرجة التنـيـيـية حيث كل شيء جاهز لإعادة التوزيع والتنظيم وحتى التأويل، وعلى المستويات كافة بما في ذلك المستوى الألسني. إن القص مساحة نموذجية لتفاعلية ثلاثية الأبعاد: ذات - دوال - عالم، ويتم في فضاء مفتوح، هادفا إلى موضعة الذات داخل كل تطابق (حتى بين الدال والمدلول) وتحريرها إزاء كل بنية، بهدف إنتاج تداولية اجتماعية محرَّرَة.

وهنا يبرز العرف الاجتماعي الثاني الذي يقترحه القص، إنه «التعدّدية». إن كل نظام هو استثمار لمعطيات نوعية تتمتع بقابلية التنظيم، وهو - من وجه مسكوت عنه - نفي لمعطيات من النوع نفسه لا تتمتع بهذه القابلية، والنظام اللساني - الاجتماعي يعمل، وفقاً لثنائية: الاستثمار - النفي، على توحيد تلك التعددية التي تقوم

عليها اللسانة الاجتماعية. وفى مقابل النزوع التوحيدى هذا، يعمل التفكيك الروائى - الكتابى على النقيض من غايات النظام، فيبرز التعدّدية اللسانية، ليس باعتبارها مظهراً اجتماعياً، وإنما باعتبارها علامة حركة الذات الحرة فى عالمها، حركة تؤثِّر فيه أكثر مما تتأثَّر به، فتسمه بلسانها الخاص/ الفردى.

يقف القص - إذن - مجتمعاً متخيلاً (وأكثر نمذجة) موازياً للمجتمع موازاة كاشفة له، بفضل الفضاء الكتابى الذى يوجد به وفيه. وهذا الكشف مطلب اجتماعى قائم داخل النظام الاجتماعى على حالتين، فإما أن يقمتع المجتمع/ النظام بقدر من الليبرالية فتنطوى بنيته على مواضع شاغرة يحل فيها هذا المطلب متبادلاً مع بقية عناصر البنية ما يجب له/ لها من سمات وعلاقات، وإما أن تنغلق تلك البنية فيتحول المطلب الاجتماعى إلى مكبوت لها تهجس به جميع عناصرها. عند هذا الحد يمكن تحديد مفهوم الأعراف الاجتماعية بأنها النسق الذى تبدعه إرادات فردية حرة، فيما يشبه تعاقداً ضمنياً قد يحققه المجتمع/ النظام أو لا يحققه، غير أنه - وأيًا كان الوضع - فإن تلك الإرادات تمكنت من تطوير شكل فنى هو القص قادر على استشراف حاجاتها وصياغة مكبوتاتها.

ثالثاً: الأعراف الجمالية

ليس من اليسير الحديث عن أعراف جمالية خاصة بهذا الجنس الأدبى الشديد المرونة والطواعية، غير أن واقع الحال يؤكد أن هاتين الصفتين: المرونة والطواعية هما قاعدة تلك الأعراف الجمالية. إن القص أكثر الأجناس السردية أصالة فى انبنائه على أساس

التداخلات/ التفاعلات النصوصية (بتوسيع دائرة النص عن حدود الإنتاجية اللغوية) فيما أطلق عليه فى الخطاب النقدى الحديث: التناص Intertxtual ونظراً لسيرورة التناص فى تاريخ الإبداع القصصى فقد تبلورت - بفضلها وبفضل عوامل تخص السيرورة التاريخية عموماً- عدة أعراف ثبّتت أدبية القص، على الرغم من قلق الجنس فى نظرية الأدب الكلاسيكية.

وأول هذه الأعراف أن القص - باعتباره ممارسة - لا تقع فعالياته على «اللغة»، كما هو حال «الشعر»، ولا يلعب على الخط الاستعارى لتمثيل العالم، كما هو حال «الدراما»، وإنما يمارس على العالم ما يمارسه الشعر على اللغة: فيوهم بتمثيله سردياً لكى يتجاوزه لغة ورؤية معا. إذ إن العالم، مفهومياً، يتجلى على هيئة اللغة، وفى الوقت نفسه تتجلى اللغة، بنائياً، على هيئة العالم. وإذا كان «فتجنشتين» قد ذهب إلى أن حدود اللغة هى حدود العالم، فإن العكس - كذلك - صحيح. فأن ننظر إلى اللغة يعنى أن نرى العالم، وأن ننظر إلى العالم يعنى أن نرى اللغة، ومن هذا التماثل كانت اللغة أداة وعينا الذى يسد بجدارة المساحة الاختلافية بين ذواتنا وعالمنا، إنها حرف الجر شديد الأهمية فى تعريف وجودنا باعتباره وجوداً - فى - العالم.

وإذا كان «الشعر» يعمل على اللغة بهدف إنتاج عالم نصه، فإن «القص» يعمل على العالم لإنتاج نص عالمه، وهذه خصيصة، لا تجنّس القص فحسب، ولكنها تحدّد المفارق الحاسمة بينه وبين سواه تحديداً غير قابل للّبس، إلى حد أن وجود إحدى خصائصه فى عمل من جنس أدبى آخر زعيم بأن يمنحه صفة القصصية.

وإذا كان القص، فى زعمنا، إنتاجية لغوية تشتغل على العالم، فإن هذا يقترح البعد الاتصالى واحدا من أهم أبعاد جمالياته. على أن يتم النظر إلى ذلك البعد الاتصالى على ضوء فنيات القص. بمعنى أنه لا بد من إجراء تعديلات جوهرية فى نموذج الاتصال اللغوى المقترح لمفهمة «القص». فدراسة البعد الاتصالى، فى أية ظاهرة/ مرسلة، يعنى اعتماد تداولية هذه الظاهرة/ المرسلة باعتبارها:

أولاً: فاعلية قصدية للمرسل.

ثانيًا: فاعلية تأويلية للمستقبل.

ويلتقى كل من «أولاً» و«ثانيًا» بفضل خصوصية الظاهرة/ المرسلة نوعيًا وبنيويًا، بمعنى أن المرسلة محمَّلة ضمنيًا بمقاصد مرسلها، وفى الوقت نفسه تنطوى على موجِّهات تأويلها. وإن هذا وذاك يخلق «مسافة - فجوة» ما بين تحقُّق المرسلة لغويًا، أى نصيًا، وبين فاعلياتها فى توريط الذات لتحويلها إلى تحقّق آخر.

بتعبير آخر: إن القص ينطوى على تناقض أصيل فى طبيعته، بين استقلاله اللغوى/ النصى أى بنيويًا، وبين الذات الماثلة خلف الرؤية القصصية التى يهجس بها هذا الاستقلال نفسه، إلى أن يأتى المستقبل ليدفع بهذا التناقض إلى حده الأقصى مفجرًا إمكاناته وممكناته: كيف ينتج عالمًا من العالم ومتجاوزًا فى الوقت نفسه له، بوساطة تأويله للنص؟

فيما يبدو أن العجيب أو العجائبى، كمفهوم سردى[٢٥]، يمتلك دوره فى التأكيد على أهمية إعادة النظر فى مفاهيم اتصالية من

قبيل «السياق» و«الشفرة». فكل عجيب، أو غريب، منظور إليه على أساس من التطابق بين طرفي الثنائية: "اللغة - العالم". بما يعني تحولا في مفهوم كل من السياق والشفرة، وموقع "المستقبل" من "المرسلة/ القص. وكل قص على هذا، وإن بتفاوت في درجة الانزياح عن تلك الثنائية. إن القص - في زعمنا - يعمل، في كل لحظة من لحظاته على إزاحة «المستقبل» عن مواضع عقلانيته المرتهنة إلى الثنائية المتطابق طرفاها: «لغة - عالم»، وبالتالي ينزاح معه مصطلحا «السياق» و«الشفرة» عن مواضعهما المفهومية السابقة على القص، ليكونا عنصرين نصيين بامتياز. إن إزاحة المستقبل، عن المواضع التي أشرنا إليها، تفتتح ما يمكن أن نطلق عليه «مقبولية المتخيَّل»، وهذه المقبولية تؤسِّس لانفتاح (اتِّكاء) النص القصصي على فاعلية القراءة لإعادة بناء «السياق» النصي سرديا، فيستعيد "المستقبل" موقعه الوظيفي (الاتصالي)، ولكن على هيئة مقتضيات النص، فيمتلك السياق قدرة الفعل في عناصره، وبالتالي تبدأ شفرات القص في التجلي.

وعلى أساس الإزاحات الثلاث السابقة نذهب إلى أن كل قص هو عجائبي، بهذا المعنى أو ذاك، إنه واقعية كل عجيب وعجائبية كل واقعي، إنه مزيج ينحرف بكل ال/ ما قبل (ما قبل القص)، صاعداً به باتجاه الأفق المفتوح لكل الـ/ ما بعد (ما بعد القص) أي: القراءة، حيث كل شيء في الاثنين «القص - القراءة» رهن بحركة شخوص من ورق وأحداث من كلمات، ومصائر مشفَّرة. وها هنا عرف جمالي آخر يتمثل في أن القص، وحده من بين أجناس الأدب

جميعًا، يحدّ ويحدِّد مواضع فاعليات قراءته، حتى ليرى «إمبرتو إيكو» هذه الفاعليات محض عامل مساعد يخرج القص (الرواية) من كسله النصى إلى فعله الدلالى.

فى النهاية، قد نلحظ أن أعراف الرواية جميعها اجتماعية ولغوية وجمالية من العمومية والاتساع المفهوميين حتى إنها لا تعدو كونها محض متكأت يسند إليها المتخيل القصصى عنفه بالأسس التداولية لتلك الأعراف، ثم لا يلبث الناتج الإبداعى (الروائىّ) أن يمتلك فردية خصائصه وفرادتها، الأمر الذى تمتنع معه - أى من الأعراف القصصية - من التحول إلى خصائص جنسية: ليظل القص أكثر النصوص الأدبية قلقًا جنسيًا، ليس فقط، وإنما أكثر نصوص الأدب استثمارًا لهذا القلق واستفادة منه.

حدود المتاهة من النص إلى اللاجنس

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه من العسير الحديث عن خصائص جنسية للقص تحدده مفهوميًا تحديدًا داخليًا، فمن الممكن الحديث عن خصائص فارقة بين «القص - النص» من جهة وبين « الأجناس الأدبية» من جهة أخرى، فليس النص الجنسى وحده القابل للتحديد، وإنما النص الـ/ لا جنسى كذلك. وإذا كان الأول يحدَّد داخليًا، فإن الأخير يحدَّد كذلك ولكن تمييزيًا، أى تحديدًا مقارنًا يبدأ بتمييز القص تمييزًا حاسمًا من الأجناس الشعرية[٢٦] ليسكن القص المساحة/ المتاهة اللامتناهية للنثرى بأية صفة يمكن أن نصفه بها. وتلك المساحة - المتاهة تنشبك بعدد لا متناه من التلفظات والخطابات، ومن بين هذه التلفظات والخطابات النصوص الأدبية من الأجناس الأخرى. غير أن فاعليات المتخيل

القصصى تجعل هذه وتلك مجرد معطيات أوّليّة قابلة للتشكيل الروائى، أو تحوّل الاثنتين إلى تقنيات قصصية عالية القيمة، وذلك نظراً للأبعاد التناصية التى ينفتح النص القصصى عليها. ويساعد على هذا أن لغة النص ليست هذه اللغة الرمزية التى تفارق الواقع أو تتعالى عن موضوعها Theme.

إن فعل الخيال القصصى لا يقع - مطلقًا - على اللغة اختياراً وتوزيعًا، كما هو الحال فى الأجناس الشعرية، وإنما يقع على غايات أبعد من ثنائية «الدال» و«المدلول» هذه الثنائية التى توظّف لصالح «الحدث» وتوزيع وقائعه وتنسيج العلاقات فيما بينها وصولاً إلى «الحبكة - Plot» أو سواها من بدائل، وتنظيم آنات الزمن السردى على هُيئة مقاصد النص والفلسفة الكامنة تحت هذه المقاصد، وسمات الشخصيات داخلية كانت أو خارجية، والفضاء السردى وما يتداعى إليه من تلفظات - خطابات - نصوص.. إلى آخره. فضلا عن المكان القصصى وطرائق ترسيمه وتقسيمه وتقديمه.

تترتب على ما سبق نتيجة فى غاية الأهمية، أعنى انفتاح النص القصصى على الحياة، إلى الحد الذى يصبح بديلاً أكثر جدارة منها، إن على مستوى الكتابة أو على مستوى القراءة. وبصدد هذه النتيجة، فإننا نتبين سمتين مؤسِّستين لنصية القص وليس لجنسيته، أولاهما ما سبق أن أشرنا إليه أعنى: «النثرية»، وأخراهما: «الموضوعية»، أو اللامثالية.

يقول «م. باختين»: «وإذا كانت المغايرات الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجاذبة نحو المركز، فإن الرواية

والأجناس الأدبية النثرية قد تكونت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة.. فبينما كان الشعر يحلّق فوق القمم الاجتماعية - الأيديولوجية الرسمية - كان هناك في الأسفل فوق مصطبات الاكواخ والمعارض الشعبية صدى التعدّد اللسانيّ.. ولم يكن - هناك في هذا المستوى - أي مركز لساني"[٢٧] كان هناك - فقط - الأساس الاجتماعي الواقعي الذي ينسج في كل تلفظ (نثري)، ببطء نعم، ولكن بإحكام أيضًا، كرنفاليته اللسانية التي لم يتمكن جنس أدبي من اقتناصها، عدا هذا النص اللاجنسي بامتياز: القص. والسمت الكرنفالي اللساني الذي للقص - النص يفتح دلالته على فضاء الأزمة، هذا المفهوم الداخل في كل نظام اجتماعي، إما كعامل من عوامل الانتظام الذاتي لبنيته، وإما كعامل من عوامل تحولات هذه البنية. وذلك على أساس أن القص واحد من أكثر الأفعال الإنسانية أصالة. ولما كان "كل سلوك (أو فعل) إنساني هو محاولة إعطاء جواب دلاليّ على موقف خاص، ينزع به إلى إيجاد توازن (أو إعادة التوازن) بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله"[٢٨] فالقص - على ضوء ما سبق - نزوع اجتماعي أيضًا لإعادة التواضع على العالم باعتباره بنية توليدية للسؤال - الأزمة.

مؤدّى هذا أن العالم مركز الفعل الروائي، وتفكيك هذا المركز شرط لإنتاج الجواب الإبداعي، بما يعني أن الأزمة أو المأزقية هي الدافع/ الهاجس الإبداعي الأول وراء وجود النص الروائي باعتباره أيقونة تحيل إلى العلاقة: ذات - عالم. ولا نعني بالمأزقية مجرد التورط في متغيرات تصيب الوعي بالعالم بالحيرة

والاضطراب، بشكل يفرض تغيير الأبنية المعرفية عن العالم، فهذا رصد خارجي محض، وإنما هي طبيعة قارة في علاقة الإنسان بعالمه على قاعدة الوعي «إذ ليس ثمة في المجال الإنساني واقع ثابت، معطى مرة واحدة وإلى الأبد.. إن جوهر الواقع الإنساني هو نفسه جوهر حركي ومتغير عبر التاريخ»[٢٩] وفي المقابل فالأبنية المعرفية المعطاة عنه لا بد لها من قدر من الثبات، مهما ضؤل، وهكذا يغمر القلق الوجود الإنساني، ويغلّف الإشكال واقعه، ويبدو القص مطالبا بممارسة الدور القديم من خلال الفرد هذه المرة، الفرد المبدع، في رحلة بحث فنية مضنية عن حل لمجهولية ذلك الواقع وإشكاليته. تقول «ناتالي ساروت»: «.. فعل الروائي يقوم على البحث، وهذا البحث ينزع إلى أن يكشف، إلى أن يعمل على إيجاد واقع مجهول»(٣٠).

وإذا كانت هذه الخصيصة تمثل وظيفة القص في مجتمعه، فإنها - ثانيًا - تؤسس علاقة غير امتثالية - على الإطلاق - بين الاثنين، وتؤثر على تطور الإبداع القصصيّ ثالثًا. ومن السمة البحثية للرواية تتجلى موضوعيتها، فالرواية هي النص الأدبي الوحيد - ربما - الذي لا يلتبس بفاعله/ مبدعه متماهيًا معه، كما هو حال «الشعر»، وهذه خصيصة تمتلك منظومة متكاملة من العلامات داخل العمل الروائي أهمها اللغة غير الشخصانية. ففي مواجهة تعدّد الشخوص وتنوّع الأفعال والوظائف إلى آخره، يجد الروائي نفسه إزاء محدِّدات أسلوبية لا تعود إلى انحيازاته الجمالية أو خياراته هو، بقدر ما تعود إلى طبيعة شخوصه وأوساطهم النصية.

ثانية هذه العلامات المنظوماتية: الأحداث وتناميها وأزمنتها، فمن البدهي أن لا علاقة لها بالروائي الذي يدخل إلى روايته لا يمتلك أكثر من تصميم أوّليّ، وهذا التصميم ليس لها وإنما لمقاصد المؤلف منها، وإذا به مباغت - فعلاً - بتحولات، ربما كانت جذرية، وبمداخلات على تلك المقاصد يقوم بها ما تم إنجازه منها، وكأنها - في لحظة معينة من تشكلها - تجرف مؤلِّفها وراءها مندفعة بذاتها - بنسبة أو بأخرى - في صناعة ذاتها، وليس على المؤلف إلا تسجيل إرغاماتها وتعديل ما سبق على أساسها. وهكذا تمتلك الرواية - بجدارة - موضوعيتها، بقدر ما تنجح في صراعها مع مقاصد المؤلف، أو بقدر طواعية هذه المقاصد لمقاصدها.

وتلتحق بسمة الموضوعية سمة أخرى هي كلِّيَّة الرواية، باعتبار أن الأخيرة ناتج للأولى، ولابد..

وإذا كانت موضوعية الإبداع القصصي سمة نصية، فإن كلية هذا الإبداع سمة قرائية بامتياز.

إن الرواية بأحداثها وشخوصها وألسنتها المتباينة، وحتى تقاطع أزمنتها، تصبح بمثابة أفق لإنتاجية قرائية لا تتوقف بالنص عند حدوده الجمالية، وإنما تحوِّله إلى أداة وعي بالعالم تسهم في بلورة رؤية له، بمفهوم أوسع مما يمنحه «جولدمان» لها[٣١] حتى ليصبح الجمالي محض علامة على رؤية العالم تلك، والتي تبلغ من الشمولية والكلية حدًا تصبح معه جوابًا دلاليًا قادرًا على مفارقة التاريخي والتعالي عن الاجتماعي، لتلتحق بالإنساني العام الذي يقع خلف كل شيء جوهرًا لكل شيء. ولئن كان التماثل الجولدماني بين ما هو

جمالى وما هو اجتماعى ممكنًا، فإنه تماثل يقع فى الطريق إلى ذلك الإنسانى الجوهرى الذى نقول به.

إننا نذهب إلى تحرير مفهوم رؤية العالم من أيديولوجيا صاحب المصطلح، لنفكك علاقة «المادى» (التحتى) بالاجتماعى (الفوقى) ونعيد إقامة العلاقة بين الاجتماعى، وهو مفهوم زمكانى مشروط، وبين الإنسانى، وهو مفهوم لا زمكانى ومطلق من أية شروط، ونزعم أنه كلما تحققت موضوعية النص - القص تحققت كلية الإجابة - القراءة، وتحققت شموليتها.

واضح من خلال ما سبق، أن نشأة القص وتطوره وتشكل أنواعه تشير بقوة إلى المجتمع أكثر من إشارتها إلى اللغة، والغريب أن تستولى عليها الفلسفة التى قامت عليها اللسانيات البنيوية، ومن بعدها السيمياء، فاخرجت المجتمع من نظرية القص. والغريب - أيضا - أن هذه النظرية قد وظّفت نموذج الاتصال اللغوى، ولكنها أسقطت من اعتبارها طرفى كل اتصال: "المرسل" و"المستقبل" الفعليّيْن. الأمر الذى أدى بها إلى منظومة من التجريدات، لا شىء فيها فعليا كان أو واقعيا. فلا مؤلف فعلى، بل ضمنى، كما لا قارئ فعلى، وإنما ضمنى كذلك. لقد وهمت النظرية أنها بذلك تُخْلص للنص القصصى، وأنها ترفع أدبيته على كل ما سواها. لم تع هذه النظرية خصوصية أدبية القص. وأنها - وهى تزيح المجتمع من مجمل تصوراتها - إنما تتناقض مع جميع أعراف القص. وأخيرا لم تع أن الاتصال اللغوى، بجميع أنواعه، غير قابل للتجريد وإنما يظل اتصالا ويظل لغويا، ويظل، مهما كانت خصوصيته، مشروطا بكل شروط الاتصال اللغوى العام..

إذن لدينا ثلاثة أنواع من الأعراف الحاكمة في قصصية القص:
- الأعراف اللغوية.
- الأعراف الاجتماعية.
- الأعراف الجمالية.

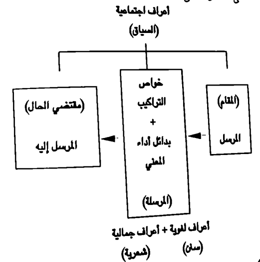
فإذا ما وزعناها على عوامل الاتصال اللغوي، كانت "الشفرة" خاصة بالنوع الأول. و"المرسل" و"المرسل إليه (وتمثيلاتهما القصصية) والسياق المشترك بينهما خاصة بالأعراف الاجتماعية. و"المرسلة" خاصة بالأعراف الجمالية. ولما كنا نتحدث عن نص، فلا بد من جامع بين هذه الأنواع الثلاثة والعوامل التي تضمها تحت مقولة أعلى، وأعتقد أن "البلاغة العربية" هي هذا الجامع.

ولعل التعريف (الأدبي) الذي قدمه "العسكري" للبلاغة ما دل على ذلك الجامع، يقول "العسكري": "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن. (وإنما) جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثّة ومعرضُه خَلقا لم يُسمَّ بليغا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى"[٢٢]، وفي موضع تال يقول: "إن من شرط البلاغة أن يكون المعنى مفهوما واللفظ مقبولا.. لأن البلاغة اسم يُمْدَح به الكلام"[٢٣].

واضح من كلام "العسكري" أن لدينا ثلاثة محاور: محور المتكلم (المرسل) ومقاصده من كلامه (بلوغ قلب..)، والمستمع (المرسل إليه) والكلام (الرسالة) ومدار وصفه بالحسن يتضمّن كيفية إنتاج هذه الصفة. هذه الكيفية التي يوضحها السكاكي في تعريفه لعلم المعاني والبيان بقوله: "اعلم أن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام في

الإفادة، وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليُحترز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[٣٤]. ويتردد الاحتراز نفسه في تعريفه علم البيان فيقول: "... وأما علم البيان، فهو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان، ليُحترز بالوقوف على ذلك من الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه"[٣٥].

ولا يكتفي "السكاكي" بذلك، بل يخص مصطلحين آخرين هما: "المقام" (ويخص المرسل) و"مقتضى الحال" (ويخص المرسل إليه) بالتعريف، حتى ليمكننا إقامة نموذج اتصال بلاغي خاص ونوعي، كما في الشكل التالي:



لا شك فى أن من عناصر المقام (مقاصد المرسل) هو الجنس الأدبى الذى ستنتمى إليه "المرسلة". صحيح أن البلاغيين العرب حصروا "المقام" فى الغرض، فتحدثوا عن مقام المدح ومقام الفخر.. إلى آخره. ففى هذا يقول "السكاكى": "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التشكر يباين مقام الشكاية، ومقام التهنئة يباين مقام التعزية، مقام المدح يباين مقام الذم.. "(٢٦)، غير أن الرجل التفت كذلك إلى أن الأساليب هى الأخرى مقامات، فيضيف: "وكذا مقام الكلام ابتداء يغاير مقام الكلام على الاستخبار أو الإنكار، ومقام البناء على السؤال يغاير مقام البناء على الإنكار. جميع ذلك معلوم لكل لبيب"(٢٧) الأمر الذى لا يجعلنا بعيدين عن رؤيته لو قلنا إن مقام "القص" كذلك يباين مقام "الخطابة" و"الشعر".

خلاصة الأمر فى مسألة "المقام" هو ما قلناه ونكرّره أنه مطابق لمقاصد المتكلم، ومن مقاصده الجنس الأدبى الذى يختار لكلامه. وكما يخصص المقام/ الغرض خواص التراكيب وبدائل الأداء، فمن البدهى أن نجد تخصيصا موازيا للجنس الأدبى لهذه البدائل وتلك الخواص. وكلما كان هذا الجنس محددا بدقة، وجب أن تكون بلاغته كذلك. أى أن علينا أن نخصص البلاغة العامة على ضوء هذا الجنس أو ذاك.

الحقيقة التى لا يلفتنا عنها تعريف هنا أو آخر هناك لهذا الأداء أو ذاك، أن العرب لم يعرفوا مفهوم "الجنس الأدبى"، ومن ثم كانت البلاغة العربية بلاغة عامّة أقصى ما يكون التعميم. فقاربت بالمقولة الواحدة النثر مقاربتها للشعر، وكذلك قاربت القرآن الكريم مقاربتها

لكل من الشعر والنثر. وربما كان هذا ما دعا "ابن الأثير" للقول إن العرب - فى وضعهم للبلاغة علما - لم يستقرئوا كلام العرب وشعرهم، بل اعتمدوا النظر والعقل فى ذلك، فسأل "ابن الأثير" وأجاب على نفسه: "هل أخذ العرب علم البيان، من ضروب الفصاحة والبلاغة، بالاستقراء من أشعار العرب، أم بالنظر وقضية العقل؟ الجواب عن ذلك أنا نقول: لم يُؤخذ علم البيان بالاستقراء"[٣٨]، ثم يورد برهانا متهافتا على رأيه هذا.. ولكن، وبالرغم من عدم اقتناعنا ببرهان "ابن الأثير" فنحن مقتنعون برأى "ابن الأثير". وذلك أن النحو العربى نشأ قبل البلاغة، فقدم لها أساسا معياريا لبناء مقولاتها حين تصطدم بتنوع المادة المستقرأة تنوعًا يصل حد الاختلاف. لقد كان أمام البلاغيين ما كان أمام النحاة.

ثلاثة مستويات من القول:

الأول: المستوى الإعجازى.

الثانى: المستوى الأدبى.

الثالث: المستوى العرفى الشائع بين أوساط الناس.

وقد كان لا بد للمقولة البلاغية أن تغطى المستويات الثلاثة، ومن هنا كان عمل النظر وعمل العقل - كما رأى "ابن الأثير" - أولى من الاستقراء فى تأسيس المقولة البلاغية، بينما اشتغل استقراء البلاغيين، كما فعل النحاة، على إيجاد الشواهد على صحة المقولة. وعندما تقوم معرفة ما - حتى لا نقول "علم" - على التفكير المجرّد، بينما الظاهرة أو الممارسة موضوع تلك المعرفة تتحول بين يدى نتاجه إلى شاهد - كى لا نقول "برهان" - على صحتها، فلا شك

أنها ستكون معرفة عامة ومعممة أقصى ما يكون التعميم. وكان هذا حال البلاغة العربية ومقولاتها، ومن ثم فهي تتمتع بقابلية ذاتية فائقة فيها للتخصيص.

والسؤال الآن: أي تخصيص نعني؟

ثمانية قرون أو يزيد على اكتمال البلاغة العربية معرفة علمية بكل معاني الصفة وموصوفها معا على يد "السكّاكي" وشراحه. ولاتزال مقاربتنا للنص الأدبي وكأن المعرفة الأدبية على حالها، فنقد تقييمي يحكم بالجودة أو بالرداءة، ونظرية أدب غائبة، أو لنقل مبعثرة على صفحات خطابات كثر، وعلم لغة متداخل مع فقهها..!!

وكثيرا ما تعجبت متسائلا لو أن عبد القاهر أو السكاكي كان بين يديه ما بين يادينا هل يظلان على فكرهما البلاغي، ويخرج لنا دلائله أو مفتاحه، كما هما بين أيدينا. لقد صار بين أيدينا الكثير من العلوم والمعارف القادرة على تطوير تراثنا وتفعيله، ولعل أهم مطالب هذا التطوير والتفعيل تخصيص بلاغتنا بأجناس الأدب، فيكون لدينا بلاغة شعرية، وثانية سردية وثالثة مسرحية، وحتى رابعة حجاجية كذلك..

معنى هذا أنه لا بد من إقامة مداخلات نوعية بين الخطاب البلاغي ونظرية الجنس الأدبي، وتخصيص مقولات الأولى على هدى من خصائص الآخر. وبخاصة أن ثمة أصولا جامعة بين البلاغة العامة ونظرية الجنس الأدبي، من حيث قيام الاثنين على تصورات نوعية خاصة باللغة الجمالية، وإن كان لكل غايات مختلفة وخطى في الطريق إليها مغايرة.

وإذا لم تكن نظرية الجنس الأدبى قائمة بشكل واضح ومحدد فى تراثنا، فإن عناصرها ومقولاتها متناثرة فى أكثر من خطاب أدبى نقدا وبلاغة وحتى فلسفة، الأمر الذى يجعل من الوصل بينها وبين البلاغة أمراً غير مستحيل. وهذا يتطلب توظيف البعض من المعطيات "المعرفية - الأدبية" الحديثة فى آلية الوصل ذاك، وإدراج البعض الآخر ضمن نسيج الاثنين. هذا فضلا عن تأويل بعض وحدات الخطاب التراثى عن الجنس الأدبى، وتوسيع بعض وحدات الخطاب البلاغى.

وربما كان الأمر يسيرا بالنسبة للشعر؛ فالمعطى التراثى عنه شديد الوضوح واسع المجال إلى حد دخوله فى بعض مباحث إعجاز القرآن الكريم. أما فيما يخص المسرح، فلن نجد شيئا فى نظريته فى تراثنا، الأمر الذى يجعل المهمة شاقة فى بناء بلاغة مسرحية، ولكنها - على الرغم من هذا - ليست مستحيلة. وفيما يخص "القص" فالأمر ليس فى مشقة المسرح، ولكنه ليس فى سهولة الشعر، إنها تكاد تكون فى منزلة بين هاتين المنزلتين..

إننا نحاول تأسيس نظرية سردية عربية، نظرا للموقع المهم والمركزى الذى يشغله "القص" من تراثنا، وإن لم ينل ما تستحقه أهميته ومركزيته من خطاب معرفى خاص به. وقد لا نعجب أن يقوم أكثر من ثلثى القرآن الكريم على "القص" ثم لا نجد لها ذكرا عند البلاغيين والنقاد وأهل الإعجاز. لا نعجب من هذا حين نتطلع إلى وضعية النثر عموما عندهم، فحتى الكتاب الواحد الذى أخذ عنوان "نقد النثر" أهمله القوم إهمالا لا أنفى عمديته، حتى اخْتُلِفَ على

مؤلِّفه، فمن زاعم أنه لوهب الكاتب ومن مُدّعٍ أنه لقدامة.. إن ثقافة أهملت النثر نقديا وبلاغيا إلى حد كبير، جديرة بإهمال القص إهمالا مطلقا.

وبالرغم من هذا الموقف، إنه من النثر أو من القص، فلا نعدم للأخير أصولا متناثرة هنا وهناك يمكن اعتمادها فى تأسيس نظرية سردية عربية، وهو ما سنحاوله فى الفصل التالى..



الفصل الثانى

المهاد القرآنى لنظرية سرد عربية

لا شىء يخص اللغة وأداءاتها، من قريب أو من بعيد، إلا وللقرآن الكريم فيه قول، إن صراحة ومباشرة، أو كما يقول أهل الأصول: نصا، أو ضمنا وبطريقة غير مباشرة. وليس هذا موقفا دينيا بقدر ما هو موقف علمى، إذ إن علوم العربية وآدابها نشأت - أصلا - انطلاقا من القرآن الكريم تأسيسيا، وعودا إليه تطبيقيا.

ومما لا شك فيه ألاَّ إمكان لفاعلية منهج نقدى دون مظلة من نظر فلسفى أو شبه فلسفى فى موضوعه. ومن هنا كانت نظرية الأدب ضرورة، ليس لفهم الظاهرة التى نسميها أدبا قبل أن تتحقق فى نصوص، وإنما لفاعلية المنهج نفسه. إذ لا حركة لمقولاته الخاصة والنوعية إلا على هدى من مقولات أكثر تعميما وشمولا.

ولما كانت النظرية أكثر انتماء إلى المؤسسات الأدبية منها إلى النص الأدبي، فهي أكثر مقاومة للتغير، كما أنها تمتلك قدرا غير هين من الصوابية، وذلك من قيامها على استقراء النصوص الأدبية. وحين تتناقض النظرية والمنهج يجب على أي منهما أن يزول عن مواضعه.. إن ما نزعمه، بل ما نعتقده، أن نظرية الأدب ضرورة منهجية نقدية، ومن هنا كل جدواها، لا أكثر ولا أقل، فنظرية الأدب تحدد ماهية الأدبي ويستظهر المنهج النقدي التجليات المتنوعة لهذه الماهية نصيا. كما أن نظرية الأدب تحدد ماهية الأنواع الأدبية ضمن منظومة متكاملة من الخصائص، ثم يبني المنهج النقدي تصورات مقاربته النصوص على هيئة هذه المنظومة.

وحين يكون المنهج النقدي مستوردا من ثقافة أخرى حاملا - ولا شك - وسم هذه الثقافة وغاياتها وحتى طرائقها في خطاب الآخرين من غير أهلها، يصبح وجود النظرية أكثر وجوبا وضرورة. وحدها نظرية الأدب، والحال هذه، تضبط حدود المنهج وتؤطر حركة مقاربته للنصوص، ومن هنا الأهمية القصوى لأن تكون نظرية أدب في موقعها الأصيل من ثقافة النص الأدبي الذي يقاربه هذا المنهج أو ذاك، حيث لا يهم من أين جاء، ما دام فاعلا تحت رقابتها.

وقد شاع في خطابنا النقدي نسبة الرواية العربية إلى الأصول الغربية، ملتفتين على استحياء إلى بعض الظواهر القصصية في أدبنا العربي، دونما اهتمام بتفعيلها وتأصيل ما بين أيدينا من منجز الآخر الغربي بما خلفنا من تراث عربي. وما من سبب يمكن أن نتعلل به لغفلة هؤلاء، ولا عذر يمكن أن نتلمسه لهم، ولنا من ديننا،

وليس تراثنا فحسب، ما يمكننا من إقامة حوار فاعل مع كل ما يرد إلينا من سوانا. إننا لنزعم أن فى خطابات تراثنا الدينى والأدبى وربما البلاغى والنقدى ما يمكن أن يكون إطارا مهما لقيام نظرية أدبية متكاملة حول النوع الأدبى الذى عانى ما عاناه من تغريب نظريات ومناهج وحتى تاريخ أدب.

وإذا كانت الأرض لا تزال على جهاتها الأربع، فلا يمكن اعتبار "الغرب" حتمية ثقافية، مثلما لم يجعله الله حتمية جغرافية. والبقاء - فى ظل السقوط المعرفى للنظرية السردية الغربية - فى موقف الامتثال والإذعان لها لن يكون أكثر من سيكولوجيا مريضة تحيا قناعة دونيتها وجوديا وإنسانيا، وليس معرفيا فحسب. وإلا فليفتش كل فى ثقافته، وليعد كل إلى تراثه، بحثا عن بدائل من ذلك السقوط الحداثى الذى روجناه للغرب عندنا باكثر مما كان يحلم الغرب نفسه.

بدءا، لا مجتمع بلا قص، بل بلا تاريخ قصصى، هذه حقيقة لم تكن بحاجة إلى ناقد مثل "رولان بارت" ليتكلف مشقة النص عليها فى كتابه " التحليل البنيوى للقصص"، ولا أن نكلف أنفسنا مشقة الاقتباس منه ومعاناة إعادة قراءته، كما فى الفصل الثانى من الكتاب.. إنها مسلمة اجتماعية، فحياة الإنسان داخل جماعة هى - بمعنى ما من المعانى- قصة وإن لم تكتب، أو يُتَواضَع على مصطلحها، بل إن تاريخ الجماعات والمجتمعات هو قصص وإن تقنع بشكل أداء يعطى خطابه خصوصيته النوعية.

وعلى هيئة المجتمع، تكون قصصه وتكون فنيات هذا القصص أيضا، وتاريخ العرب قبل الإسلام عرف أنواعا من القصص الشفوى، منها

"الأخبار"، ومنها "السير"، ومنها "قصص قصير" صاحب الأمثال شارحا مناسبتها التى أطلقت فيه، ولكن، نظرا للارتباط الوثيق بين الأدب الشفوى، بأنواعه، وبين مجتمعه، فإن المجتمع من حيث نمط الإنتاج الاقتصادى فيه، والنظام الاجتماعى الناشئ عنه، ومنظومة القيم المبرِّرة لهذا النظام - كل هذا يجعل الحراك الاجتماعى ينتخب من الأنواع الأدبية الأكثر ملاءمة لمطلوباته منها.

كل هذا جعل كلا من "الشعر" و"الخطابة" النوعين الأدبيين الأوثق علاقة بالمجتمع، إليهما - وحدهما - يفزع الناس كلما اجتمعوا على أمر من الأمور، وبهما ينتصفون من بعضهم بعضا ويتفاخرون على بعضهم بعضا، وفيهما يسجلون مواقفهم. وهذا الاهتمام المجتمعى بذينك النوعين جعلهما محل رعاية إبداعية تحسينا وتطويرا، حتى امتلك كل منهما شعريته النوعية الخاصة به بالمفهوم النقدى الحديث للشعرية. بينما ظلت الأنواع القصصية أنواعا اجتماعية عامة، غير منسوبة إلى أحد ويتداولها كل أحد، فظلت خارج دائرة التطور الأدبى، وبالتالى لا نعجب ألا يصطلح عليها أحد كأنواع أدبية. فلا عجب - إذن - أن نجد الحركة المعرفية التى نشأت بعد ظهور الإسلام تسقطها تماما من اعتبارها، فلا تعرج إلى شىء منها إلا على استحياء، إن لم نقل: وعلى ضجر، بل وجدناها - وقد جوبهت نصيا بجنس أدبى يكاد يتحدث نصه عن خصائصه - تتأول لغويا دلالة كلمة "قص" و"قصص"، كما تتأول الدلالة السياقية لحضور الكلمتين فى القرآن الكريم، كما سنرى لاحقا، فتبرِّر بالتالى إلحاقهما بالجنسين المركزيين: "الشعر" و"الخطابة".

وبغضُ النظر عن تاريخ القصص العربى الذى سبق الإسلام -
هو تاريخ غير قصير - فقد كان ختام هذا التاريخ كله نزول القران
ـكريم الذى عهد إلى الفن القصصى ببعض مقاصده وبخاصة فى
ـصص بعض أنبياء الله صلوات الله وسلامه على نبينا وعليهم.
اختيار القرآن الكريم للأسلوب (الفن) القصصى يقوم - أولا - على
ـعرفة مسبقة للمخاطبين به، ثم إنه - ثانيا - يقدم قصصه ضمن
ـفة الإعجاز التى لجميع النص القرآنى.

هاتان نقطتان فى غاية الأهمية لما نحن بصدده: فثمة مشترك ما
ين طرفى الاتصال على الأسلوب وثمة مباينة تامّة بينهما على قاعدة
ـفة تجليه المعجزة. وهذا يعنى، منطقيا، أن القصص القرآنى
ـطوى على كل ما يمكن أن يوجد فى الفن القصصى بالغا، فى
حلته باتجاه المستقبل، ما يمكن أن يبلغه من تطور وحداثة. وأكثر
ـن هذا، يمكن أن نستنبط منه أصولا لبناء نظرية أدبية للسرد
لأدبى، بالمفهوم الكلاسيكى لنظرية الأدب.

وقبل أن نفصّل القول فى هذا القصص من التنزيل الكريم، لنبدأ
ـن اللغة نظاما ومعارف، إذ لا أدب، فضلا عن أنواع أدبية، إلا
ابتدأ من مقولة لغوية أساسية..

خطاب المعجم

لأن المعجم هو - فى معنى من معانيه - بنية من التراكمات
لتداولية التى توسلت بالنظام اللغوى لأداء مقاصدها، ينكشف فيه
لمسكوت عنه فى تلك التداوليات، نجد ابن منظور يروى عن "الليث"
ـوله: "القصّ فعل القاص إذا قص القصص، والقصّة معروفة. ويقال

فى رأسه قصة يعنى جملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص"، أى نبين لك أحسن البيان، والقاص: الذى يأتى بالقصة على وجهها "[39]. ويضيف بعد استطراد إلى معان أخر: "والقصّ: الخبر وهو القصص. وقصّ علىّ خبره يقصه قصا وقصصا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص.. والقص: البيان. والقَصَص بالفتح: الاسم، والقاصّ: الذى يأتى بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها"[40]..

واضح من حديث المعجم هذا أن ثمة اتجاهين لدلالة كلمة "القص"، فاتجاه لغوىّ خالص، واتجاه دينىّ خالص كذلك. والغريب أن المعجم - وربما فى مرة من المرات القليلة - لا يربط بين الدلالات فى الاتجاهين، ويتركها على اختلاف ما بينهما. فالقصة - لغويا - "الخبر"، وفاعلها "القاصّ"، وفى انتقالة مفاجئة تكون القصّة: "البيان". وقد يعترض أحد أن هذا البيان هو البيان عن وقائع الخبر، وقد يجوز هذا الاعتراض، لولا أن لكمة "البيان" قوة دلالية فى "القرآن الكريم، فقد سمّى الله عز وجل "القرآن الكريم" بيانا، وذلك فى قوله: "هَٰذَا بَيَانٌ لِّلنَّاسِ وَهُدًىٰ وَمَوْعِظَةٌ لِّلْمُتَّقِينَ" (آل عمران: ١٣٨). كما للكلمة قوتها الاصطلاحية فى الخطاب البلاغى، إذ تُحيل إلى ثالث ثلاثة هى علوم البلاغة العربية.

ويترك "ابن منظور" دلالة "القص" متوترة بين عموم إحالتها إلى جنس أدبى بعينه وخصوص دلالتها سواء على "القرآن الكريم" أو "علم البيان" من البلاغة. هذا التوتّر الذى لم يخفّف منه المركز الدلالى للكلمة، أعنى "قصّ الأثر أى: اقتفاؤه. ولا يجدى التشبيه أن "قاص

خبر" مثل "قاص الأثر" فى تتبع ما يريد، أكان معانى الخبر
ألفاظه، أم ما تركت الخطى على الأرض من علامات. لكننا نتوقف
ـام وحدتين دلاليتين مهمتين وردتا فيما سبق، الأولى: كون القصة
ـعروفة، وهى - فعلا - كذلك فى كل قوم وفى كل ثقافة، كما سبق
ـقول. والأخرى: كون القاص قاصا لكونه يتتبع معانى قصته
ألفاظها.

والعجيب الغريب أن معروفية القصة وفاعلها: القاصّ، لم تُفِد
ـيئا فى توجيه دلالة الكلمة حين ترد فى القرآن الكريم. وكأن حمل
ـلعجم للدلالة الإسلامية على الدلالة الجاهلية أصاب المعجم بحرج
ـنعكس فى هذا التوتّر الذى نلحظه بين نوعين من الدلالات، بين
ـدلالة الغوية فعلا، أعنى: الإتيان بالخبر على وجهه. وبين الدلالة
ـناتجة عن تأثم المعجم من أن يمنح الكلمة نفسها الدلالة نفسها حين
ـرد فى القرآن الكريم فألحقها بالبيان، وهو ما لا يميزها من كلمات
ـخرى وصف بها القرآن الكريم فى أكثر من موضع وبأكثر من
ـيغة، يقول عز وجل "هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ وَهُدىً وَمَوْعِظَةٌ لِلْمُتَّقِينَ" (آل
ـمران: ١٣٨) ويقول "وَنَزَّلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ تِبْيَاناً لِكُلِّ شَيْءٍ وَهُدىً
وَرَحْمَةً وَبُشْرَى" (النحل: من الآية٨٩) ويقول "الر تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ
وَقُرْآنٍ مُبِينٍ" (الحجر: ١)

لقد نظر المعجم إلى الآية القرآنية: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ
الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ"
(يوسف: ٣) نظر إليها من منظور الآيات السابقة فعمّم دلالتها من
الإحالة الخاصة جدا إلى القصة المعروفة - على حد قول صاحب

اللسان نفسه - لتدخل فى دلالة عامة محيلة إلى القرآن الكريم كله.ولتأثم الدينى - حين يكون فى غير موضعه - حجاب عن الحقيقة، فلا يعقل أن نقول عن القرآن كله قصة باعتباره بيانا للناس كما وصفه رب العزة، كما لا يعقل أن نقول كل قصة بيان وليس كل بيان قصة، فالبيان صفة جامعة يمكن أن يوصف بها كل أداء لغوى إذا اجتمعت فيه عدة شروط، ومن ثم فليس من وظائفها التمييز بين هذا الأداء أو ذاك. وعلى ذلك فالترادف الذى اصطنعه المعجم اصطناعا، على قاعدة التأثم الدينى، بين القصة القرآنية والبيان أمر فيه نظر، إن لم نقل أنه ترادف مردود، ليس فقط بل ذو نواتج خطرة على اللغة من جهة، وعلى القصة القرآنية نفسها من جهة أخرى.

هذا بالنسبة لكلمة "قص"، والكلمة تُتداول، فى السردية الغربية، بشكل يتراوح بين المعنى اللغوى والمعنى الاصطلاحى. أما الكلمة ذات السيادة المصطلحية فهى "السرد" narrative الذى يضم تحته أنواع القص كافة، وكلمة "السرد"، فى العربية، لها عدة معان، يجمعها صاحب اللسان فى مقدمة حديثه عن الكلمة بقوله: "السرد فى اللغة: تقدمة شىء إلى شىء تأتى به متسقا بعضه فى إثر بعض متتابعا "[41]. والتتابع منظور فيه إلى زمن الخطاب المسرود نفسه، وهى خاصية ينفرد بنا النوع الأدبى: "القصص" دون سواه.

ثمة لفتة مهمة أوردها ابن منظور يمكن أن تسهم فى منظورنا العربى للسرد، يقول "سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا كان جيد السياق له "[42] ومن ثم يضاف إلى محض التتابع بعدا بنائيا يخص الكيفية المتماسكة والمنسجمة لحدوثه، أى: جودة السياق. ولربما فى

هذه الكيفية - تحديدا - تقع دلالة قوله تعالى " وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ * أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ "(سبأ: ١٠، ١١).. فالتقدير - هنا وحسب السياق- بمعنى الإحكام، و"السرد" النسج، ومن ثم يكون الناتج أى التطابق بين طبيعة الناتج وماهية الوظيفة المقصودة منها.

ويرصد الراغب الأصبهانى البعد الاستعارى فى الاستخدام القرآنى لكلمة: "السرد"، فيقول: "السرد خرز ما يخشن ويغلظ كنسج الدرع وخرز الجلد، واستعير لنظم الحديد قال (وقدر فى السرد)"[٤٣].. إن دلالة النظام فى كل من الخرز والنسج والنظم، من حديث الراغب، تؤكد على البعد البنائى فى معنى الكلمة: "السرد". إذن، لدينا للسرد عدة معان: التتابع، النظام، التماسك الداخلى النوعى، لكونه مرتهنا إلى الوظيفة. وكأننا إزاء مادة السرد الأولية: الخبر، ثم تنظيمها الزمنى، وأخيرا بنائها الوظيفى. وكل هذا من عناصر السردية الغربية موجود فى لغتنا وقرأننا قبل قرون من النظرية السردية، وجود القصة فى ثقافتنا قبل قرون أكثر من الإبداع الغربى لها.

خطاب النحو

فى نحونا العربى أشكل، فيما أزعم، أحد الضمائر على النحويين، فقد تأبى على تصنيفهم الثلاثى المحيل إلى اسم سبق، فتحدثوا عن ضمير القصة أو الحكاية أو الشأن، ثم أشكلت، فيما أزعم كذلك، بعض الجمل عليهم، فأولوها بتقدير ضمير للقصة (أو.. أو..) محذوف. فما هو هذا الضمير المشكل؟..

مفهوميا، يقول أبو البقاء الكفوى فى "الكليات": "وإذا وقع قبل الجملة ضمير غائب إن كان مذكرا يسمى ضمير الشأن.. وإن كان مؤنثا يسمى ضمير القصة، ويعود إلى ما فى الذهن من شأن أو قصة، أى: الشأن أو القصة مضمون الجملة التى بعده. ولا يخفى أن الشأن أو القصة أمر مبهم لا يتعين إلا لخصوصية يعتبر هو فيها ويتحد هو مع مضمونها فى التحقيق، فيكون ضمير الشأن أو القصة متحدا مع مضمون الجملة التى بعده، ولهذا لا يحتاج فى تلك الجملة إلى العائد إلى المبتدأ.."(٤٤).

وقاعديا، هو ضمير يلزم الإفراد والغيبة، ويأتى متصلا ومنفصلا ولكنه يخالف سائر الضمائر فى أنه لا يعطف عليه، ولا يؤكد، ولايبدل منه، ولايتقدم خبره عليه، ولايفسَّر إلا بجملة اسمية خبرية، ولايقوم الظاهر مقامه، وجملته المفسِّرة لها موضع من الإعراب. ولا بد أن يكون مبتدأ، أو ما كان أصله مبتدأ ثم دخل عليه ناسخ. ويأتى ضمير الشأن مستترا أحيانا كثيرة. وخبر ضمير الشأن جملة خبرية متأخرة عنه، وقد ندر مجيئه مفردا، وهو يأتى - أيضا - اسما للحرف المشبه بالفعل "أن" إذا كان مخففاً من الثقيل "أنّ"..

فيما يبدو أننا إزاء ضمير نوعى، وما زعمناه من إشكاله يتمثل فى كونه "ضميرا" خارج وظيفة الضمائر كافة دلاليا وتركيبيا. وفى موقعه من الكلام: مبتدأ، وفى شرط أن يكون خبره جملة وتحديدا اسمية. ويأتى ضمير الشأن - كما يقال - حين يراد تفخيم أمر أو تعظيمه فى نفس المستمع بالتشويق إليه، فيأتى بضمير، بعده جملةٌ تبيِّن الغرضَ منه. ومن أقرب أمثلة ذلك قوله تعالى: " قل هُوَ اللهُ أحدٌ

"(سورة الإخلاص: ١): فـ (هو) ضمير الشأن، وجملة (الله أحد) بيّنت الغرضَ منه. و"إنها لا تعمى الأبصار" (سورة الحج: ٤٦) فـ (ها) ضمير القصة..

يقول "السيوطى": "... وهو ضمير غائب يأتى صدر الجملة الخبرية دالا على قصد المتكلم استعظام السامع حديثه.. والفرق بينه وبين الضمائر أنه لا يعطف عليه، ولا يؤكد، ولا يبدل منه، ولا يتقدم خبره عليه، ولا يفسّر بمفرد.. وشرط الجملة المفسّر بها ضمير الشأن أن تكون خبرية، فلا يفسّر بالإنشائية ولا الطلبية، وأن يصرّح بجزئيها، فلا يجوز حذف جزء منها، فإنه جىء به لتأكيدها، وتفخيم مدلولها، والحذف مناف لذلك، كما لا يجوز ترخيم المندوب، ولا حذف حرف النداء منه، ولا المستغاث.."(٤٥)

لولا وعى اللغويين العرب بحدود مهامهم، فى هذا الباب، لأوشكوا أن يتحدثوا فى "القص" ونظريته.. فثمة ضمير غائب لا يحدده ما قبله، كما هو حال كل ضمير، ولكنه مرتهن إلى ما بعده من جملة (اسمية خبرية). ومن اليسير نقل الجملة إلى مفهوم النص على قاعدة إفادتها، فلو زعمنا مع النحو النصى بأن الدلالة النصية لا تتحقق بمجموع دلالاته الجزئية بل إن دلالات هذه الأجزاء لا تتمكن من موقعها الدلالى إلا بالدلالة النصية، ومن ثم يمكن الزعم بكون النص جملة مفيدة من المنظور النصى، أو أن الجملة المفيدة نص من المنظور النحوى، أى أنه يمكن تبادل المواقع بين الجملة والنص.

فإذا ما وضعنا باعتبارنا أن الجملة المفسرة لضمير الشأن جملة خبرية دائما، فلا تكون إنشائية مطلقا. وأن ليست القصة أكثر من

خبر (/ أو مجموعة أخبار) تقع ضمن شروط تحدّد نوعيتها. هذا بالإضافة إلى عنصر التشويق الذى تحدثوا عنه فى وظيفة ضمير الشأن - القصة، استطعنا بسهولة أن نكتشف أية علاقة تواز مسكوت عنها فى الخطاب النحوى نظرا لطبيعته، وبالرغم من كونها كذلك، فهى تلفتنا إلى إمكانات يقدمها النظام اللغوى (النحوى) لقيام نظرية أدب للسرد منغرسة فى مجتمعه وثقافته، ومتشكلة على هيئة خصوصية الاثنين.

ونجد من النحو ما سُمّى: "أسلوب الحكاية"، وهو "إيراد اللفظ المسموع على هيئته من غير تغيير، أو إيراد صفته، أو إيراد معناه"[٤٦]، ويكون فى المفرد كما يكون فى الجملة، وبأداة أو بدون[٤٧].. الحكاية - هنا - حكاية كلام الآخرين، أكان جملة أم مفردا، وعلى هيئة ما كان أم بأداء معناه وتغيير لفظه. وهو ما يشبه إلى حد كبير مسألة "الخطاب المباشر"، و"الخطاب غير المباشر"، و"الخطاب غير المباشر الحر" فى نقل (حكاية) الراوى كلام شخصياته.

.. صحيح أن أمر "ضمير القصة" و"أسلوب الحكاية" لم يخرج عن حدود النحو والوظيفة النحوية لكل منهما، لكنه يحيل - ولا بد - إلى أن كلاً من "القصة" و"الحكاية" كانتا معروفتين للوعى العربى العام: الجماعة الاجتماعية، والخاص: الجماعة العلمية، وقارّتين فيهما، إلى حدّ التوسل بهما للوصف النحوى لبعض صور الأداء اللغوى.

وأخيرا، يمكن أن نضيف فلسفة الاستئناف التى تقوم خلف نوع من الجمل التى لا محل لها من الإعراب: "الجملة الاستئنافية". والاستئناف - لغة - الابتداء، هكذا يقولون[٤٨]، وهذا تعريف نحوى

أكثر منه تعريفا معجميا، فالاستئناف مواصلة وليس ابتداء، ولكنهم نظروا إلى اكتمال الجملة السابقة نحويا، فرأوا الجملة التالية المنقطعة صناعيا عن الأولى ابتداء لجملة جديدة. ونحن نذهب إلى أن الاستئناف ليس ابتداء، بقدر ما هو مواصلة واستمرار.. مواصلة الكلام وتعليقه دلاليا بما سبقه على الرغم من تمام ما سبقه تركيبا ودلالة، وهذا ما ذهب إليه "الكفوى"[٤٩]. وقد كان هذا التعليق الدلالى هو ما أوجب فضّ العلاقة التركيبية بين السابق والتالى، فقيل إنها جملة لا محل لها من الإعراب، أى لا إمكان معاملتها معاملة المفرد فتتعلق بما سبقها بموقع إعرابى معين. والأصل فى الجمل أنها لا محل لها من الإعراب، ما لم يمكن تقديرها بالكلمة المفردة "اسما" كانت أو "فعلا" ومن ثم معاملتها معاملته[٥٠]..

قد أزعم أن الاستئناف وجملته باب قلق فى علم النحو، وهو أشد تمكنا فى "علم الخطاب"، ومنه "الخطاب القصصى"، فذاك الباب لا ينظر فى العلاقات النحوية، بل فى قطعها، أو انقطاعها الصناعى، وذلك تحت مظلة الدلالة التى هى مقاصد النحو نفسه. ولعلنا نذهب إلى أننا إزاء خطاب يمتد بأقصى مما يملكه النحو من قواعد لمتابعة تعالقاته "النحو - دلالية"، فاضطر اضطرارا إلى العودة عن الفرع: "الجملة ذات المحل من الإعراب" إلى الأصل: "الجمل لا محل لها من الإعراب"..

إن الاستئناف هو حالة استمرار إنتاج المعنى خارج إطار تأويل النحو للجملة بالمفرد حتى يجرى عليها قوانينه. مؤدى ما سبق أن علم النحو كان على وعى بوجود أداءات لغوية تمسك جملها برقاب

بعضها بعضا دلاليا متأبية على أن تؤول بالمفرد. صحيح أن هذا الأداء يوجد فى كل ظاهرات تحققه، بدءا من "القرآن الكريم" وحتى كلامنا العادى، إلا أنه لا يضطرد وجود الجمل الاستئنافية كما هو حال اضطرادها فى النوع الأدبى: "القص"، وهو أمر يُفْتَرض معه أن نستثمره فى بناء نظريتنا العربية عن ذلك النوع.

خطاب النقد

قدّم الخلاف على إعجاز القرآن الكريم: باللفظ هو أم بالمعنى؟ قضية معرفية تشكّلت حولها بعض المقولات البلاغية، وأغلب قضايا النقد الأدبى، حتى لقد اعتمد "ابن قتيبة" ثنائية اللفظ والمعنى فى التقييم النقدى بجودة هذا أو ذاك ورداءة هذا أو ذاك. ولا إشكال فى هذا، إلا أن تلك الثنائية أعمّ من أن تنتج رؤية نقدية مخصّصة بالجنس الأدبى، على الرغم من انشغال النقد الأدبى العربى بالشعر أكثر كثيرا مما عداه.

الغريب أننا حين كنا نستجلى ملامح "القص - السرد" فى النظام اللغوى نحويا ومعجميا، كان ثمة قناعة تتشكل بأن خطابنا النقدى سيتسع - ضرورة - بتلك الملامح داخلا بها فى شىء من التأسيس لما يشبه نظرية فى القص الفنى، ولكن الأمر جاء بخلاف هذه القناعة. لقد كان الخطاب النقدى - فى هذا الصدد - مرتهنا بشكل قوى إلى "الشعر" حتى فى تناوله للقصة، وبلغ هذا الارتهان حد أنه أول القصص الإعجازى بتصوره لورود القصة فى الشعر، على الرغم من أن خصوصية قصة يوسف (على نبينا وآله وعليه الصلاة والسلام) والتى شغلت مساحة السورة كاملة ونقول كاملة ونحن على وعى بنهاية السورة: ماذا هو ولماذا هو؟..

أما الخطاب النقدى القديم فى مسألة القصص، فقد جاء محصوله فقيرا للغاية وتحت مصطلح أكثر غرابة عما يحيل إليه وهو: "الاقتصاص" الذى يحمل، ضمنا، فى صيغته الصرفية رؤية واضعه. ومن ثم نجد مؤلف "معجم النقد العربى القديم" فى تقديمه للمادة المصطلحية للاقتصاص قد غض النظر، محقا، عن "قص الخبر" ومن ثم التفت إلى " قص الأثر" وأقام علاقة مبهمة للغاية بين الاثنين على مستوى التفاصيل.

وبعد، فإننا لا نكاد نخطئ شيئا غير هين من التأثم والتحرج فى خطابنا النقدى، كما فى المعجم تماما، إزاء وصف قصص القرآن بالقصص على الرغم من وصف الله سبحانه وتعالى لبعض أى كتابه وسوره بهذه الكلمة، ودائما ما كان الالتفات عن المعنى المباشر- لحرج أو لسواه - مدخلا إلى تعدد الدلالات ولا بد، وذلك لتحقيق هدفين:

الأول: التعمية على المعنى المباشر الملتفَت عنه.

الآخر: تكريس المعنى الملتفَت إليه عبر عدد متنوع هو من قبيل المبررات أكثر من كونه دلالات.

يمكن إجمال الدلالات المتعددة التى حملها خطاب النقد العربى القديم فى "القصص" - "الاقتصاص":

١- يأخذ "الاقتصاص" دلالة قريبة من التضمين عند الصاحبى الذى يقول "هو أن يكون كلام مقتصا من كلام آخر فى سورة أخرى أو فى السورة نفسها"، ويتناقل التعريف - بعد الصاحبى- كل من الزركشى والسيوطى دونما تغيير يذكر فى الأساس المفهومى.

(وهذا تصور لا يساعد على إدخال "القصص إلى دائرة الأنواع الأدبية، جاعلا منها مجرد تقنية أداء).

٢- ويختلف الأمر عند العسكرى الذى يأتى على ذكر "الخبر" فى معرض كلامه تحت عنوان الضرورة وليس القصد، ومشروطا خلقيا بتوخى الصدق وتحرى الحق، الأمر الذى نلمح معه فضاء دينيا يؤطر كلامه، يقول: "وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر واقتصاص كلام فتحتاج إلى أن تتوخى الصدق وتتحرى الحق، فإن الكلام - حينئذ - يملكك ويحوجك إلى اتباعه والانقياد له"..

(وبالرغم مما قدمنا به كلام "العسكرى"، فإننا نلتفت إلى أهمية دلالة "الخبر" التى تحمل جزءا من مفهوم "القص").

٣- والأمر نفسه كان عند ابن طباطبا ذاكرا الضرورة نفسها، ولكن محددا إياها فى عمل الشاعر، يقول: "على أن الشاعر - إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعره - دبره تدبيرا يسلس له معه القول ويطرد فيه المعنى، فبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى - بما يحتاج إلى اقتصاصه - بزيادة من الكلام يخلط به أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه بل تكون مؤيدة له وزائدة فى رونقه وحسنه"..

(هذا كلام يعيدنا إلى أن "القص" أو "الاقتصاص" مجرد تقنية أداء).

٤- وأفرد الحاتمى فى "حلية المحاضرة" بابا سماه: أوجز شعر تضمن قصصا..

(هذا عنوان باب ينص على نوع "القصص" ونوع "الشعر" ثم يجعل "الاقتصاص" بمثابة تداخل بين النوعين، وإن كان في اتجاه واحد من القصص إلى الشعر، وكأنه دخول، وليس تداخلا، دخول نوع "القصص" في نوع "الشعر". وبمفهوم المخالفة يمكن استنباط مفهوما معادلا للاقتصاص، أعني "التشعير"، بمعنى: دخول "الشعر" في أي من الأنواع الأدبية الأخرى) .

٥- أما ابن أبي الإصبع المصري فقد حدّد الاقتصاص في دائرة "القص" وصرح بلفظ القصة في القرآن الكريم، فقال: " هو أن يقتص المتكلم قصة بحيث لا يغادر منها شيئا في ألفاظ قليلة موجزة جدا بحيث لو اقتصها غيره لم يكن في مثل طبقته من البلاغة أتى بها في أكثر من تلك الألفاظ. وأكثر قصص الكتاب العزيز من هذا القبيل كقصة موسى عليه السلام في "طه" فإن معانيها أتت بالفاظ الحقيقة تامة غير محذوفة وهي مستوعبة في تلك الألفاظ"[٥١]..

(وهذا حديث يستفاد منه، وذلك بشرط أن نغض النظر عن كون القص، عند "ابن أبي الإصبع"، أسلوبا أدائيا أكثر من كونه نوعا أدبيا، فما يستفاد منه أن لفظة القص لغة عرفية وليست مجازية، فالفاظها مطابقة لما تسرده على الحقيقة، ولا يجوز معها مجاز..).

أخيرا، يمكن إجمال نواتج ما سبق وترتيبها في النقاط التالية:

١- يبدأ القص في الخطاب النقدي من كونه تقنية أداء، وهذه رؤية صائبة جدا، وتؤسس للنوع الأدبي، على الرغم من أوليتها.

٢- ثمة قرابة جذر - لغوية بين مفهوم "الاقتصاص" الذي شاع في الخطاب النقدي وبين مفهوم القص.

٣- تدخل كلمة "الخبر" وكأنها مصطلح، أو تكاد تكون كذلك، ليدل على محتوى "القص".

٤- يؤسس كلام "ابن أبى الإصبع" لشىء من فنيات القصّ، الأمر الذى يخصّص مفهوم "الخبر" بمحتوى هذه الفنيات.

٥- بعض ما ورد سلفا، يشير إلى إمكان التداخل بين الأنواع الأدبية، وإن أخذ اتجاها واحدا تحت مصطلح "الاقتصاص".

ويضاف إلى ما سبق انفراد "قدامة" (أو "ابن وهب الكاتب" أيا كان المؤلّف) فى كتابه "نقد النثر" ما تحدث فيه عن النثر وأجناسه، كالحديث والخبر والقصة.. إلى آخره، وهو ما سنؤخره إلى الفصل التالى، نظرا لأهميته..

خطاب البلاغة

إذا كانت البلاغة، فى أغلب الثقافات، تقوم حول الجنس الأدبى السائد، فتؤسّس على هدى من خصائصه مقولاتها، فالأمر جدّ مختلف فى الثقافة العربية، والقول بسيادة "الشعر" جنسا أدبيا مركزيا فى الثقافة العربية الإسلامية قول فيه نظر، فالنص القرآنى كان مركز كل شىء. أما الأدب، وبكل أجناسه، فاستقرّ فى موقع التابع، وإن فضل الشعر سواه، ولكن داخل الموقع نفسه. ولعلّ مقدمات الكتب البلاغية العربية - وغالبا ما صُدِّرَت بأهمية البلاغة فى فهم القرآن - تؤكّد على ما نذهب إليه.

ولما كان القرآن الكريم نصًا إلهيًا، أى متجاوزا بحكم مصدره جميع الممارسات اللغوية الدنيوية وجميع أجناسها، ومن ثم فقد كان جنس نفسه، لا هو نثر - بالاختلاف مع من زعم كونه كذلك - ولا هو شعر، وإن شغلت قضية نفى الشعر فقط عنه عقول أسلافنا.

إن القرآن الكريم - فيما نزعم، بل فيما نعتقد - نص لغوى هو جنس نفسه، وقد كان قصد الخطاب البلاغى إليه - رأسا - ذا آثار حاسمة فى طبيعته، وليس ثمة أدنى اعتبار لدينا لما استقر عند المحدثين من أن البلاغة العربية تشكلت حول الشعر، فلم تكن لهم أدلة على مذهبهم هذا، فحتى درس الشعر نفسه كان معللا بأهميته لفهم القرآن الكريم.

وعندما يتشكل الخطاب البلاغى حول نص غير ممكن التجنيس، وينطوى من الجماليات على ما هو معجز لكل الأجناس، ستصبح مقولات ذلك الخطاب بالغة التعميم والإطلاق، ليس فقط بل ممكنة التطبيق على كل الأجناس. ونظرة على التعريفات المستقرة لعلوم البلاغة الثلاثة لا نجد لجنس أدبى، شعراً كان أو نثراً، قصاً أو خطابة، أى حضور، إن بشكل مباشر أو غير مباشر.

إن علما يقوم - أساسا - على غياب الجنس الأدبى الموجِّه لتأسيساته من جهة، ويقصد إلى التحليل من جهة أخرى، يمكن تخصيص تعميماته، وحتى تأويلها لحساب توفيق أوضاع الخطاب البلاغى مع خصائص الجنس الأدبى النوعى. فالحقيقة العقلية أن غياب الوجود الصريح لجنس أدبى أو أكثر لا يعنى - بالضرورة - غيابه مطلقًا، فقد كان الشاهد الخاص والنوعى حاضراً فى كل أبواب البلاغة، بدءا من الشاهد القرآنى وهو المستهدف، ووصولا إلى الشاهد الافتراضى.

يستنتج مما سبق أن إمكانية امتداد البلاغة إلى أجناس لم تكن حاضرة تنظيريا فى الثقافة العربية كالقص، إمكانية قائمة باعتبار

خصوصية خطاب هذه البلاغة. إنه ليس امتدادا ممكنا فحسب، بل امتداد يتمتع بضرورة بالغة، وذلك فى ظل شيوع هذا الجنس الأدبى ومنافسته الشعر على المكانة الثقافية والجماهيرية على السواء.

.. تحت تعريفات علوم البلاغة الثلاثة، نجد كثيرا من الظاهرات البلاغية تتماس مفهوميًا مع غايات علم النص سبكًا وحبكًا وتماسكًا وانسجامًا، إلى حد يجعل الأجناس الأدبية الأقرب للتماسك النصى الظاهرى أو السطحى، كما هو الحال فى القص، الأجناس الأكثر قربا من الخطاب البلاغى. فظواهر مثل: "الحذف والذكر"، و"الوصل والفصل"، و"الإيجاز والإطناب"، و"الالتفات".. إلى آخره، على مقربة منها، ويمكن توظيفها داخل النظرية السردية، وذلك بمجرد فتح حدودها من التركيب البلاغى إلى البناء النصى، وهو ما سنتبينه فى الفصل الخامس من هذا الكتاب.

خطاب التفسير

لعلنا نبحث عن شىء لم يكن من مهمات علم التفسير ولا من غايات التأليف فيه، وبالرغم من هذا، فالعقل العربى المسلم عندما كان يتحرك فى الحقل المعرفى النوعى يتمتع بما يشبه الحس الموسوعى، فلا يكاد يفلت قضية تعرض له، أكانت قضية أدبية أم نحوية أم كلامية. هذا فضلا عما يمكن استنباطه من الجهد النوعى الخاص.

وفى تفسير السورة التى قدمت قصة مكتملة بنائيًا ومستقلة موضوعيا، أعنى: "سورة يوسف"، يورد "الطبرى" (٢٢٤-٣١٠ هـ) فى سبب نزولها عدة روايات أهمها: "حدثنا ابن وكيع قال، حدثنا

أبي، عن المسعودي، عن عون بن عبد الله قال: مل أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم (وآله) مَلّةً فقالوا: يا رسول الله حدّثنا. فأنزل الله عزّ وجلّ: "اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَاباً" (الزمر: من الآية٢٣). ثم ملُّوا مَلّةً أخرى، فقالوا: يا رسول الله حدّثْنا فوق الحديث ودون القرآن، يعنون القصص، فأنزل الله: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ" (يوسف:٣) فأرادوا الحديث فدلّهم على أحسن الحديث، وأرادوا القصص فدلّهم على أحسن القصص"[٥٢]..

ويستنبط من هذا الكلام، كلام الصحابة، وتعليق "الطبرى" عليه، أن من الشائع بينهم التمييز فى دائرة "النثر" بين ثلاثة مستويات، الأول: دائرة الكلام الاجتماعى أو الحديث. والثانى: دائرة الكلام الاجتماعى النوعى: القصص، والأخير: دائرة الإعجاز القرآنى. لكن وعى الصحابة رضوان الله عليهم بالفرق بين "الحديث" و"القصص" على جانب كبير من الأهمية، فكون الأخير فوق الأول، يعنى أننا إزاء وعى مبكر جدا بخصوصية "القصص".

ولو أننا امتحنا هذه الخصوصية التى تغاير بينه وبين الحديث، لم تكن فى لغته ولا فى موضوعه، بل فى طرائق الأداء، وشاهدُنا هذه السورة التى تنزّلت استجابة لطلب الصحابة، فثمة جامع بين طلبهم وما أُنْزِلَ إليهم، هو كونه "قصصا" بنص القرآن الكريم، ثم يتميز الاثنان، بكون القصص المنزّل "أحسن القصص". وقد لا نحصر صفة "أحسن" فى أصدق كما يرى أكثر المفسرين، بل نطلقها لتغطى المضمون كما تغطى الشكل، فضلا عن مسألة "النوع".

ويتردد هذا الوعى عند بعض المفسرين مثل "فخر الدين الرازى" (٥٤٤ - ٦٠٤ هـ) الذى يقول: "القصص اتباع الخبر بعضه بعضا، وأصله - فى اللغة - المتابعة.. وإنما سميت الحكاية قصصا لأن الذى يقص الحديث يذكر تلك القصة شيئا فشيئا كما يقال: تلا القرآن إذا قرأه: لأنه يتلو أى يتبع ما حفظ منه آية بعد آية. والقصص، فى هذه الآية، يحتمل أن يكون مصدرا بمعنى الاقتصاص، يقال قص الحديث يقصه قصا وقصصا إذا طرده وساقه يقال: أرسله يرسله إرسالا. ويجوز أن يكون من باب تسمية المفعول بالمصدر كقولك هذا قدرة الله تعالى أى مقدوره، وهذا الكتاب علم فلان أى معلومه، وهذا رجاؤنا أى مرجوّنا. فإن حملناه على المصدر كان المعنى نقص عليك أحسن الاقتصاص. وعلى هذا التقدير يكون الحسن حسن البيان لا إلى القصة، والمراد من هذا الحسن كون هذه الألفاظ فصيحة بالغة فى الفصاحة إلى حد الإعجاز. ألا ترى أن هذه القصة مذكورة فى كتب التواريخ مع أن شيئا منها لا يشابه هذه السورة فى الفصاحة والبلاغة. وإن حملناها على المفعول كان معنى كونه أحسن القصص لما فيه من العبر والنكت والحكم والعجائب التى ليست فى غيرها.."(٥٢)

ولا يكاد "أبو حيان الأندلسى" يخرج عما قاله "الرازى" (ت: ٧٤٥ هـ)، فقد تناول كلمة "القصص" لغويا ويستنبط من أحوالها دلالاتها الملائمة لها فى سياقها، وتظهر كلمة "أسلوب" فى معرض حديثه هذا، يقول "أبو حيان": "القصص: مصدر قصٍّ، واسم مفعول إما لتسميته بالمصدر، وإما لكون الفعل يكون للمفعول كالقبض والنقص.

والقصص - هنا - يحتمل الأوجه الثلاثة، فإن كان المصدر، فالمراد بكونه أحسن أنه اقتُصّ على أبدع طريقة وأحسن أسلوب، ألا ترى أن هذا الحديث مقتصّ في كتب الأولين وفي كتب التاريخ، ولا ترى اقتصاصه في كتاب منها مقاربا لاقتصاصه في القرآن. وإن...(٥٤).

فيما يبدو أن "الرازي" و"أبا حيان الأندلسي" كادا يصرحان بخصائص نوعية لفن القص تدخلنا في وجه جديد للغاية من وجوه إعجاز القرآن الكريم، فالمقارنة المجملة جدا بين الأداء القرآني لقصص وردت في كتب الأولين - على حدّ تعبيره - كان على قاعدة الأسلوب (القصصي) وطرائقه وليس الموضوع الواحد بين الجميع، قاضيا بأن أسلوب القرآن الكريم أحسن، وأن طريقته أبدع.

إلا أن البلاغة كان لها الكلمة الفصل في إعجاز القرآن، فانصرفا وسواهما إلى الحسن العام في القرآن الكريم/ الإعجاز، دون أن يتميز القصص القرآني بوجه إعجازي خاص بها. وبالتالي فلا نعجب إذ نرى ذلك الوعي يشحب ويشحب حتى يختفي تماما، فيصبح القص مجرد البيان، بالمعنى اللغوي للكلمة. وبدهي ألا نجد للمفسرين جهدا نوعيا حول القصص القرآني، فقد حصر العدول منهم اهتمامهم بالتفسير، إن بالأثر وإن بالرأي. وتكلف آخرون مشقة تفسير القصص القرآني بالقصص التوراتي دون أن يأبهوا للقصة القرآنية في ذاتها، ولم يخرجوا - جميعا - عما بلوره أحد المفسرين المتأخرين، وهو الإمام الشوكاني (١١٧٣ - ١٢٥٠ هـ) الذي قال في مقدمة تفسيره لسورة يوسف، عن إعجاز القصص القرآني: "قال

العلماء وذكر الله أقاصيص الأنبياء في القرآن وكررها بمعنى واحد في وجوه مختلفة، بألفاظ متباينة على درجات البلاغة. وقد ذكر قصة يوسف ولم يكررها، فلم يقدر مخالف على معارضة ما تكرر ولا على معارضة غير المتكرر" (٥٥)

إلى هنا ويتحول الشوكاني ليمارس مهماته كمفسر، فنجده يفسر السورة كما كل سورة أخرى بلا أدنى فارق. ونحن في غنى عن ذكر أن بعض تفاسير القرآن الكريم والدراسات القرآنية الحديثة قد تجاوزت الرؤية الضيقة للمفسرين، وقدموا دراسات في إعجاز السرد في القرآن الكريم.

ولا نملك للمفسرين معذرة نقدمها بين يدي إهمالهم للقص القرآني، وبخاصة أنهم كانوا على وعي بأنه كذلك، أعني كونه قصصا، فقد لجأوا إلى الكتابين الدينيين الآخرين: "التوراة" و"الإنجيل" وما كتب عنهما من أهلهما، لتعويض غياب تفاصيل لم تكن مقاصد القرآن الكريم من القصة بحاجة إليها، ولكنه الوعي، أو ما يشبه الوعي القصصي، باحتياج قارئ تفسيرهم إلى اكتمال القصة، إن لم نقل وعيهم بأن القصة عموما لا يجب أن تُسْقَط بعض تفاصيلها بل أن تأتي بالخبر على وجهه كما عبّر المعجم.

كان هذا كفيلا بأن يعرضوا لقصصية القصص القرآني، في ظل الحضور القوي للأخير في القرآن الكريم لغة واصطلاحا وقصاً، الأمر الذي كان جديرا أن يفتتح حديثا متميزا في مفهوم "القصص" بعامة و"القصص القرآني" بخاصة.. شيء من هذا لم يحدث، ولم يتجلّ هذا الوعي أو شبهه أبعد من تعويض غياب التفاصيل

باستعارتها من الإسرائيليات[٥٦] لكنها كانت محاولة (بدائية) لتقديم القصة القرآنية قصة مكتملة، وكانا إزاء وعى كلاسيكى، لدى البعض من المفسرين بمفهوم القصة وما ينبغى أن تكون عليه. يقود هذا الوعىَ المعنى المعجمىُّ للقصِّ: الإتيان بالخبر متتابعا وعلى وجهه.

خطاب الإعجاز

أن يقول تعالى: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ" (سورة يوسف:٣) فيجب معرفة استخدامات القرآن الكريم لأفعل التفضيل هذه..

- لقد وصف بها حكم الله: "أَفَحُكْمَ الْجَاهِلِيَّةِ يَبْغُونَ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ حُكْمًا لِقَوْمٍ يُوقِنُونَ" (المائدة: ٥٠) .
- ووصف بها خلْقه جل وعلا الخلق: "الَّذِى أَحْسَنَ كُلَّ شَىْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الإِنْسَانِ مِنْ طِينٍ" (السجدة: ٧).
- وكذلك وصف بها القرآن الكريم: "اللهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِىَ" (الزُمر: من الآية ٢٣)..

إذن، فكلمة "أحسن" حين يراد بها تفضيل شىء أو فعل منسوب إلى الله جل وعلا تعنى مباينة تامة بين "الفاضل" و"المفضول" كأن لا شركة بينهما. ولما كان القصص معروفا لدى العرب منذ ما قبل الإسلام، ومعروفا بالتالى لدى علماء المسلمين، فإن وصف الله سبحانه وتعالى له بأحسن القصص تعنى وجها من حسن القصِّ معجزا، كان يجب على علماء الإعجاز أن يلتفتوا إليه. إلا أنهم انصرفوا بكليتهم إلى التحليل البلاغى والمقارنة بين بلاغة القرآن وبلاغة الشعر والنثر، ولعل الباقلانى النموذج الأمثل فى هذا الصدد [٥٧]..

ولربما كان لنزول القصة اجتماعيا، فى سلم القيمة الاجتماعية، عن كل من الشعر والخطابة مسئولا إلى حد كبير عن إهمال الخطاب النقدى للقصة من جهة، كما عن تورع المعجميين عن التصريح بالقصة القرآنية، وكان الأكثر منهم ورعا المفسرون وأهل الإعجاز فلم يفردوها لا بتفسير نوعى ولا ببلاغة خاصة.

ويمكن أن نضيف إلى نزول القصة أو الحكاية فى سلم القيمة عن النوعين الأدبيين السائدين اجتماعيا، الاختلاف الجذرى لبلاغة القصة عن بلاغة ذينك النوعين، ومن ثم فقد أشكلت معرفيا على النقاد والبلاغيين معا، فلم يجد المفسرون ولا أهل الإعجاز بين أيديهم خطابا معرفيا حول القصص القرآنى، ومن ثم نفوه من دائرة الشعر إيمانا، وكذلك لم يلحقوه بجنس النثر تأثما وتحرّجا. وبالتالى ظل فى دائرة الإعجاز وليس بين أيديهم لدرسه - أعنى القصص القرآنى - إلا ما وظّفوه فى غير القصص من القرآن، فدرسوه تراكيبَ لغوية وجملا بغض النظر عن الإطار الفنى الذى ينظم هذه التراكيب والجمل، ملاحظين فيه من مظاهر الإعجاز ما سبق أن لحظوه فى غير القصص من القرآن الكريم.

ولعلى أتفق مع شارف مزارى فى "أن الدراسات التى أقيمت من حول هذا المعطى الجمالى المجسد فى المتن القرآنى -- والتى كان وراءها أعلام اشتهرت بمؤلفاتها فى إعجاز القرآن -- لم تتجاوز حدود الاستحضارات البلاغية من بيان وبديع، الشىء الذى جعل نظرة أغلبهم مجرد رؤية تأملية حققت فى مجملها آية (وإذا قرئ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون) ولم تتجاوز مبدأ

الانبهارية والإعجاب"[58].. وإننا فى حل من تصوراتهم حول المفهوم البلاغى لإعجاز القرآن، كما أننا فى متسع من أمر ربنا "أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلافاً كَثِيراً" (النساء:٨٢) وهو متسع يطلق عقولنا فى اكتشاف وجوه إعجاز أخرى غير الوجه البلاغى الذى كافأ بين أساليب القرآن من قصص وحوار وخطاب.. إلى آخره.

المهم، صار بين أيدينا - الآن - من التصورات والمعارف والنظريات ما يمكن أن نقارب به القصص القرآنى باعتباره النص الأكثر تلقيا من يوم نزل إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها (إلا أن يشاء ربى أمرا ثالثا) بما يجعله المكون الأكثر تجذرا فى الشخصية العربية من جهة، ومن جهة أخرى، المحفز الأكثر فاعلية لكل أداء جمالى.

.. وإذا كان هذا موقع القرآن، من الثقافة العربية، فإن للقصص فيه موقعا مركزيا إلى حد أنه لم تخل سورة منه إلا أفرادا معدودة. وقد كان قصص الأنبياء مع قومهم الموضوع الأكثر ترددا، ثم جاءت بعض القصص عن غير الأنبياء كأصحاب الجنة وأهل الكهف وذى القرنين، كما خلت سور قليلة جدا من هذا القصص[59] ولذا فمن البدهى أن نتأمل فيه لنرى ما يمكن أن يمنحنا إياه فى سبيل غايتنا لبناء نظرية عربية فى السرد.

الخطاب الأساس: النص القرآنى

إن المبدأ الذى نتحرك من خلاله داخل القصص القرآنى يتمثل فى أن لله سبحانه وتعالى مقاصد من تنزيله تتجاوز الدلالة لافتة نظر (المنصفين) إلى طرائق أداء تلك الدلالة، وأساليبه، وتجليات إعجازه

المتنوعة والمتعددة. ولعلنا نؤكد أن واحدة من أهم صور هذه التجليات أن تتعدد الأساليب في السورة الواحدة وأن تتعدد موضوعات هذه الأساليب ولا يخطئ القارئ أو يكاد مستوى من التناسب النظمي الذي يرتفع إلى حد التماسك النصي. الأمر الذي يلفتنا إلى أن نتأمل في مفهوم "السورة" أولا..

المعنى اللغوى للمعجميين العرب في ما عملوه من كتب شئون وشجون. فقد قدموا ما علموا من معاني اللغة دون أن يفرقوا بين عرف واصطلاح، ولا قاعدة وأداء، ولا يخفى هذا الذي نذهب إليه عند تعرضهم لمعاني الكلمات القرآنية. ففي لسان العرب محاجة على كلمة سورة رد فيها بعضهم على بعض (أبو الهيثم على أبي عبيدة) وفيه - كذلك - خلاف بين الكوفيين والبصريين، وفيه اشتباه بين "السؤر": البقية، والسور: الحائط، والسورة المعلومة من القرآن الكريم، كل هذا على قاعدة تخفيف الهمزة[٦٠]، فلم يتمكنوا من إقامة نسق يضبط العلاقات: بين محكم الدلالة ومتشابهها، وصريحها ومشتبهها، على ضوء ما للسورة من القرآن الكريم من معطيات خاصة بها، ومن ثم فلم نطمئن إلى شيء مما قالوه اللهم إلا ما رووه عن النابغة في قوله:

ألمْ ترَ أنَّ اللهَ أعطاك سورةً ... ترى كلَّ ملْكٍ دونها يتذبذبُ

وتابع بعض اللغويين النابغة، فقال ابن الأعرابي: "السورة من القرآن معناها الرفعة، لإجلال القرآن، قال ذلك جماعة من أهل اللغة"[٦١]. أما المعنى الاصطلاحي فهو: قرآن يشتمل على أي ذوات فاتحة وخاتمة، وأقلها: ثلاث آيات وهي سورة الكوثر. وقيل هي:

الطائفة المسماة باسم خاص بتوقيف من النبى صلى الله عليه وآله وسلم، والسورة تشتمل على آيات، والآية اصطلاحا قرآن مركب من جمل ولو تقديرا، ذو مبدء ومقطع، مندرج فى سورة، وأصلها العلامة، ومنه قوله تعالى: "إن آية ملكه" (البقرة ٢٤٨) لأنها علامة للفضل والصدق، أو الجماعة لأنها جماعة كلمة، والحكمة فى تقطيع القرآن سورا هى الحكمة ذاتها فى تقطيع السور آيات معدودات، لكل آية حد (أى نهاية) ومطلع، حتى تكون كل سورة، بل كل آية، فنا مستقلا وقرآنا معتبرا [٦٢]..

ولعل من الواجب أن نضع اصطلاحى السورة والآية فى الإطار الاصطلاحى الأكبر، أعنى القرآن الكريم، لفظ "القرآن" فى الأصل مصدر مشتق من قرأ يقال قرأ قراءة وقرآناً، ومنه قوله تعالى: "إن علينا جمعه وقرآنه × فإذا قرأناه فاتبع قرآنه" (سورة القيامة: ١٧، ١٨) ثم نُقل لفظ القرآن من المصدرية وجعل علما على كلام الله تعالى المنزل على سيدنا محمد صلى الله عليه وآله وسلم لفظا ومعنى، والمنقول إلينا بالتواتر، المعجز أو المتحدى بأقصر سورة منه والمتعبد بتلاوته المكتوب بين دفتى المصحف المبدوء بسورة الفاتحة والمختوم بسورة الناس.

وقد كان "أبو عبيدة" من أوائل الذين التفتوا إلى هذه المعانى، ففى معنى الكلمة "قرآن" يقول: "القرآن: اسم كتاب الله خاصة، ولا يُسمّى به شىء من سائر الكتب غيره. وإنما سُمِّىَ قرآنا لأنه يجمع السور فيضمّها، وتفسير ذلك فى آية من القرآن، قال الله جلّ ثناؤه: "إن علينا جمعه وقرآنه" مجازه: تأليف بعضه إلى بعض، ثم قال:

فإذا قرأناه فاتبع قرآنه" مجازه: فإذا ألفنا منه شيئا فضممناه إليك فخذ به واعمل به وضُمَّه إليك. وقال عمرو بن كلثوم فى هذا المعنى:

ذراعَىْ حُرَّة أدْماً بِكْرٍ هِجان اللَّوْنِ لم تقْرأ جَنينا

أى لم تضمّ فى رحمها ولدا قطّ"[63] وأما السورة فيقول "أبو عبيدة": "والسورة من القرآن يهمزها بعضهم وبعضهم لا يهمزها. وإنما سُمِّيَت سورة، فى لغة من لا يهمزها، لأنه يجعل مجازها مجاز سورة البناء، قال النابغة:

ألم ترَ أن اللهَ أعطاكَ سورة ترى كلَّ ملْكٍ دونها يَتَذَبْذَبُ

أى منزلة شرف ارتفعتَ إليها عن منازل الملوك.. ومجاز سورة، فى لغة من همزها، مجاز قطعة من القرآن على حدَة وفضْلَة منه، لأن يجعلها من قولهم: أسْأَرْتُ سُؤْراً منه، أى أبقيت وأفضلت من فضلة"[64] وأما الآية فيقول عنها: "والآية من القرآن: إنما سُمِّيَت آية لأنها كلام متّصل إلى انقطاعه، وانقطاع معناه قصة قصة"[65].

يستنتج من كل ما سبق عدة نقاط

الأولى: تقوم أى القرآن وسوره على شىء من الاستقلال يجعل الانتقال من أسلوب لغوى إلى آخر ممكنا ومتناسبا - بالتالى - مع تنوع أغراض السورة الواحدة وتعددها.

الثانية: أن مفهوم الإعجاز لا ينفك عن الأى مفردات كما لا ينفك عن السورة مكتملة.

الثالثة: من إعجاز الآية مفردة ووصولا إلى إعجاز السورة كلها، يصبح إعجاز كافة الأساليب القرآنية معجزة كذلك، ومن بينها الأسلوب القصصى.

الرابعة: الإعجاز بالمفهوم السابق بمثابة النصية الأكبر التى تسم عناصرها بوسمها.

الخامسة: هذه النصية نصية مضاعفة ومتراتبة، بحيث أن كل مستوى منها يمنح ما يضمه من أى أو أساليب أو سور وحدة نوعية، تختلف عن الوحدة التى تمنحها نصية أخرى فى مستوى مختلف.

ونظرا لأن لقصص الأنبياء فى القرآن الكريم مقاصد أبعد من فن القصص نفسه، فقد قام على ثلاثة أنماط أساسية:

الأول: القصة الكاملة ومن أمثلتها "سورة يوسف".

الثاني: المشاهد الكاملة، وقد تنبنى القصة من مجموعة مشاهد كاملة ومن أمثلتها "سورة الكهف".

الثالث: المقاطع القصيرة، والتى ترد داخل سياق تختلف تقنيات الأداء فيه عن التقنيات القصصية، ومن أمثلتها: "سورة سبأ". أما القصة الكاملة نفسها فمنها: سورة يوسف، وقد وضعت بين مفتتح تمهيدى يعتمد أسلوب الخطاب ومختتم يعلّق عليها بالأسلوب نفسه.

هذا وذاك يلفتنا إلى رؤية قرآنية فى الأسلوب القصصى تراه يتمتع بقابلية فائقة للتساوق مع الأساليب المغايرة له كقص، وتقتضى هذه الظاهرة القرآنية أن لغة القص لا شروط عليها. وبتعبير آخر: إن ما يجعل من أداء لغوى قصا ليس لغته، ومن ثم تكون خصائص اللغة وطبيعة التركيب اللغوى بمثابة مساحة لالتقاء الأسلوب القصصى بغيره من الأساليب من جهة، ومن جهة أخرى اتساع البنية القصصية لمداخلات أدائية مختلفة عليه.

مادة "ق. ص. ص" في القرآن الكريم

قال تعالى:

١- إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ (آل عمران:٦٢)

القصص: بالمعنى الأسلوبي للقص، وذلك لاحتواء السورة على قصة السيدة مريم وابنها المسيح عليهما السلام.

٢- وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلاً لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيماً (النساء:١٦٤)

قصصنا - هنا - بمعنى: أخبرناك بهم.

٣- قُلْ إِنِّي عَلَى بَيِّنَةٍ مِنْ رَبِّي وَكَذَّبْتُمْ بِهِ مَا عِنْدِي مَا تَسْتَعْجِلُونَ بِهِ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ يَقُصُّ الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ (الأنعام:٥٧)

يقص، بمعنى: يقول نظرا لعموم مفعوله "الحق".

٤- يَا مَعْشَرَ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا شَهِدْنَا عَلَى أَنْفُسِنَا وَغَرَّتْهُمُ الْحَيَاةُ الدُّنْيَا وَشَهِدُوا عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَنَّهُمْ كَانُوا كَافِرِينَ (الأنعام:١٣٠) .

يقصون عليكم آياتي: يبلغونكم عني.

٥- فَلَنَقُصَّنَّ عَلَيْهِمْ بِعِلْمٍ وَمَا كُنَّا غَائِبِينَ (الأعراف:٧)

فلنقصّن عليهم: فلنخبرنهم.

٦- يَا بَنِي آدَمَ إِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَقُصُّونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِي فَمَنِ اتَّقَى وَأَصْلَحَ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ (الأعراف:٣٥)

المعنى نفسه في رقم (٤) .

٧- تِلْكَ الْقُرَى نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَائِهَا (الأعراف: من الآية١٠١)

نقصّ، أي: نروي.

٨- فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ (الاعراف: من الآية١٧٦)

بالمعنى الأسلوبي للكلمة.

٩- ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْقُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ (هود: ١٠٠)

نقصه عليك، أي: نخبرك .

١٠- وَكُلاً نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ (هود: ١٢٠)

أيضا بالمعنى الأسلوبي للكلمة.

١١- نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ (يوسف:٣)

نقصّ، بالمعنى الأسلوبي للكلمة، إلا أن مفعولها "القصص" وصيغة أفعل التفضيل "أحسن" ترفع المعنى الأسلوبي إلى مستوى الأداء النوعي المعروف.

١٢- قَالَ يَا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْداً إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ (يوسف:٥)

أي: لا تحكي.

١٣- لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثاً يُفْتَرَى (يوسف: من الآية١١١)

بمعنى: أخبارهم.

١٤- وَعَلَى الَّذِينَ هَادُوا حَرَّمْنَا مَا قَصَصْنَا عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَمَا ظَلَمْنَاهُمْ وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ (النحل:١١٨)

قصصنا عليك، أي: ذكرنا لك.

١٥- نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدىً (الكهف:١٣)

بالمعنى الأسلوبي للكلمة.

١٦- قَالَ ذَلِكَ مَا كُنَّا نَبْغِ فَارْتَدَّا عَلَى آثَارِهِمَا قَصَصاً (الكهف:٦٤)

بمعنى اقتفاء الأثر.

١٧- كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ مَا قَدْ سَبَقَ وَقَدْ آتَيْنَاكَ مِنْ لَدُنَّا ذِكْراً (طه:٩٩)

نقص عليك، أي: نخبرك.

١٨- إِنَّ هَذَا الْقُرْآنَ يَقُصُّ عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَكْثَرَ الَّذِي هُمْ فِيهِ يَخْتَلِفُونَ (النمل:٧٦)

يقص، أي: يقول.

١٩- وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَنْ جُنُبٍ وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ (القصص:١١)

من اقتفاء الأثر.

٢٠- فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ (القصص: من الآية٢٥)

وقص عليه القصص: أخبره الأخبار.

٢١- وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا رُسُلاً مِنْ قَبْلِكَ مِنْهُمْ مَنْ قَصَصْنَا عَلَيْكَ وَمِنْهُمْ مَنْ لَمْ نَقْصُصْ عَلَيْكَ (غافر: من الآية٧٨)

قصصنا: ذكرنا.

٢٢- هذا فضلا عن عنوان السورة الثامنة والعشرين: "القصص".

هي اثنتان وعشرون مرة جاءت موادّ الجذر اللغوي: "ق.ص.ص".

إحداها شغلت مكان العنوان، واثنتان كانت بمعنى: اقتفاء الأثر. ثم تخلص المواد المتبقية لأسلوب الأداء اللغوى المعروف. أما اقتفاء الأثر فيبدو من استعمال القرآن الكريم لكلمة "القص" فيه مرتين: مرة فى طلب أم موسى لأخته أن تتعرف على مآل موسى، وأخرى فى عودة موسى وغلامه على الطريق نفسه الذى سلكاه، وكأنهم يقتفون آثار أنفسهم، يبدو أنها الأصل فى المعنى الأسلوبى لـ"القصص". وأما ما سوى عنوان السورة، فإننا نجد للقرآن الكريم ثلاثة استعمالات:

الأول: القول.

الثانى: الذكر (ذكرأخبار ما حدث تحت كلمة "الأنباء").

الثالث: القصّ (بالمعنى الاصطلاحىّ المعروف).

إن المركز الدلالى للاستعمال القرآنى للمادة: "ق ص ص" هو الفعل اللغوى، ثم تتنوع الدلالات بحسب طبيعة هذا الفعل، فإن خلا من أية علامات مخصصة له كان "قولا" محضا. وإذا تحمّل بقدر من الأنباء أو الأخبار، دون أن ينعكس هذا المحمول على شكل الفعل اللغوى كان "ذكرا". فإذا محموله كذلك غير أن للفعل اللغوى شكلاً خاصًا بكيفية أدائه كان "قصا" بالدلالة المصطلحية له.

وهذا الأخير له إحالات ثلاث:

الأولى: الإحالة إلى الجنس الأدبى المعروف لدى العرب، من خلال قصصهم وأخبارهم وأيامهم وسيرهم. وهذه المعرفة كانت مجرد تمييزا أسلوبيا، ومن هنا كنا نقول فى بعض معانى "القص": المعنى الأسلوبى. هذا إضافة إلى أن هذه المعرفة كانت معرفة بالسلب، أى أن القصة ليست "شعرا"، وليست "خطبة"، ولا هى "مثل". فالمعرفة

الأجناسية تبدأ من التمييز الأسلوبي، كما ميّز العرب "الشعر" يكن بين أيديهم تعريف به. وهذا التمييز الأسلوبي يمثّل قاعدة الإ العامة للنص. ومن هنا كانت الإحالة القرآنية إلى الجنس الأدبي.

الثانية: الإحالة إلى شكل الأداء، ويستنبط من قوله تعالى: "أحـ القصص": بما يُفْهَم منه أن القصص يتفاوت جماليا، ومعلوم القص بالضرورة أن جمالياته أو حسنه لا يعود إلى موضوعه، وإ إلى طرائق الأداء. ومن هنا كان وصف الله تعالى لقصصه بأ أحسن من كل ما سواها مما عرفه ويعرفه الناس (إلى يوم الدين وكان القرآن الكريم يضمّن دلالة التحدّي في وصفه قصص بالأحسن. وبالتالي فهو قصٌ معجز إعجاز القرآن نفسه، وإن اختل عنه على مستوى النظم والشكل النوعيين.

(ولنا على هذا الرأي شاهد من القرآن الكريم نفسه، فالوصـ "أحسن القصص" جاء في عموم القرآن الكريم، يقول تعالى: "ا نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَاباً مُتَشَابِهاً مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ" (الزمر: مـ الآية٢٣). فصفة الحسن هنا وهناك مرادفة لما اصطلح علـ المسلمون من وصف عموم القرآن بكونه معجزا).

الثالثة: الإحالة إلى مضمون القصص. وهذه إحالة داخلية فـ القرآن الكريم، ولكنها ذات وظيفة في التأكيد على جنسية القصة فبين "المحيل" و"المحال إليه" علاقة مباشرة تسمح باستنباط الخصائص، ورفع التمييز الأسلوبي إلى مرتبة أعلى تقترب كثيرا من التمييز الأجناسي، وذلك أن المصطلح الأدبي – كما هو حال مصطلـ

"الجنس الأدبي" - لا يمتلئ مفهوميا من الإسقاط عليه، وإنما من خصائص المضمون.

وبدهي أن القرآن الكريم خاطب العرب بما يعرفونه، ليس من أساليب لغتهم فحسب، بل بما يعرفونه من فنون الأداء اللغوي، ومن ثم فلم يكن من الغريب على المخاطبين الأوائل أن توضع كلمة "القصص" عنوانا لإحدى السور القرآنية، كما لم يتعجبوا من فنيات القص نفسه داخل السورة. إن للعنوان دلالاته، وحين لا يحيل العنوان على بعض من محتوى ما يعنونه، أيا كانت طريقة الإحالة، بل يؤشر على أسلوب ما يعنونه، فإنه يمتلك دلالة اصطلاحية.

لا إمكان لوجود المصطلح ما لم يمتلك التواضع عليه قوة تمنع أية فاعلية مستقلة للدلالة اللغوية في تداوله. وهكذا يمكننا الزعم أن القرآن الكريم نقل معرفة العرب بالقصص من دائرة العرفي والاجتماعي إلى الدائرة الاصطلاحية مؤيدًا هذا النقل بأداء بلغ بما يعرفه العرب (وما سيعرفه كذلك) من قصص وأساليب قصصية مرتبة الإعجاز الفني. وفضلا عن الاصطلاح على النوع الأدبي، فقد كان فيما قدمه القرآن من قصص إعجازي معطى أدائي آخر خاصة بمادة القصص التي لم تخرج عن كونها أنباء ما قد وقع حقيقة.

يقول الله سبحانه وتعالى:-

- "تِلْكَ الْقُرَى نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَائِهَا" (الأعراف: من الآية١٠١).
- "كُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ" (هود: من الآية ١٢٠) .
- "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ" (يوسف: من الآية ٣).

- نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ (الكهف: من الآية ١٣)
- كَذَلِكَ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ مَا قَدْ سَبَقَ (طه: من الآية ٩٩).

معنى هذا أن مادة القصص الإعجازى فى القرآن الكريم حقائق تاريخية، ويؤدى هذا إلى أن أهم خصائص هذا النوع الأدبى عدم وجود شرط على مادته، وقد مر الغرب بقرون ليتحدث عن رواية تسجيلية وأخرى وثائقية تشتغل على وقائع التاريخ.

وتؤدى هذه الخصيصة إلى الثانية فعدم وجود شرط على مادة القص يعنى أن الخصائص المحددة للنوع الأدبى قارّة فى تقنيات الأداء، وتحمل مقاصد القرآن الكريم من قصصه خصيصة أخيرة يمكن تعميمها، إذ إن هذه المقاصد لا تنحصر فى دلالة القصص، بل تتجاوزها إلى استهداف المتلقى بهذه الدلالة، ومن ثم فالقرآن الكريم يلفتنا إلى أن نموذج الاتصال اللغوى لا يتحقق بوظائفه كاملة فى نوع أدبى تحققه فى نوع القصص.

ويبقى فى قراءتنا لمحمول القرآن الكريم من موضوعنا، ما تحمله دلالة صفة الإعجاز للقصص القرآنى، والتى تؤكد على تحرر تقنيات أدائه من أية شروط عليه فيكون قصصا تداوليا، أى اجتماعيا، أو قصصا جماليا، أى فنيا، أو قصصا إعجازيا، أى قرآنيا.

ويمكن إجمال ما سبق من خصائص النوع الأدبى: "القصص" كما استنتجناها من تأملنا فى القرآن الكريم والمعجم العربى فيما يلى:

١- إن رفع القرآن الكريم كلمة "القصص"، من مستواها اللغوى العام إلى المستوى الاصطلاحى، يؤدى إلى عملية تسوير دلالى

للخطاب المعجمي حول الكلمة لصالح المصطلح، وأهمية هذا الأمر يتمثل في أن الكتاب المركزي في ثقافتنا العربية الإسلامية يقدم لنا، وللمرة الأولى، تأكيدا على الدلالة المعجمية من جهة المضمون القصصي القرآني، وتصعيدا للكلمة إلى مستوى الاصطلاح من جهة دلالة العنوان في سورة "القصص". ليس فقط، وإنما قدّم - كذلك - نماذج قصصية وصفها بكونها "أَحْسَنَ الْقَصَصِ" (يوسف: من الآية٣). وليس بعدُ ذلك بعدٌ من براهين على وجود خطاب -وإن كان خطابا كامنا - عن القصّ، باعتباره جنسا نثريا متميزا عن بقية الأجناس النثرية والشعرية على السواء.

٢- القصص الذي قدّمه القرآن الكريم قصص "لا رَيْبَ فيه" (البقرة: من الآية٢)، إذ هو حقائق تاريخية. غير أن كون مضمونها كذلك لم يخرجه عن وصف القرآن الكريم له بأنه "قصص". وهذا يؤدي بنا إلى أن بعض طرائق تقديم "الخبر" أو "النبأ" تحفظ عليه طبيعته، وبعض أخر تحوله إلى قصة. معنى هذا أن "القرآن الكريم" يقدّم لنا، من خلال نماذجه المعجزة، الطرائق والتقنيات التي تحول "الخبر" من كونه كذلك ليصبح قصًا. فإذا انتقلنا إلى المساحة الأدبية، واتكاء إلى ما سبق يمكن القول أن طرائق القص غير مشروطة بطبيعة مادتها، أكانت متخيلة حد العجائبية، أم كانت واقعية حد التاريخية والتسجيلية. وواضح من القصص القرآني أن الانتقال من "الخبر"، أو "النبأ"، إلى "القص" لهو انتقال من تقنية أداء محدّدة وملتزمة بتطابق العلاقات الزمنية والمنطقية بين وحداته إلى تقنيات أداء أخرى تفرض منطقا خاصا بها على مستوى العلاقات، وأزمنة خاصة بها على مستوى التتابع.

٣- بالنظر إلى لغة القص القرآني وجدناها لا تتميز من لغة القرآن الكريم عموما والموصوف بأنه "لسانٌ عَرَبيٌّ مُبِينٌ" (النحل: من الآية ١٠٣). وبالرغم من ذلك فلم يتأثر القص بمستوى لغته ومؤدى هذا أن مستوى اللغة لا يؤثر في خصائص القص كجنس أدبي، بمعنى أنه لا شرط لهذا الجنس على لغته، فقط هي طرائق الأداء المحددَة له. فيمكن أن يتحقق بدءا من النثرية العادية وصعودا، في سلم "الأدبية" إلى أقصى ما يمكن للأديب أن يصل بها ما دام إعجاز اللغة لم يحل دون وضوح الخصائص القصصية في القرآن الكريم. بل يصل أمر غياب الشرط الأجناسي السردي على اللغة أن كان "السرد" الجنس الوحيد القائمة لغته على الهجنة ومن ثم فقد كانت العلامة المائزة لكل نص.. الهجنة على مستوى الأصوات، والهجنة على مستوى الأساليب، وحتى الهجنة على المستوى الفكري.

٤- يستنتج مما سبق تعلّق جنس القص بطرائق الأداء، وليس باللغة، ولا بالموضوع. وواضح أن هذه الطرائق غير محدَّدَة، سواء في القص القرآني (الديني)، أو في سواه من القص الإنساني (الدنيوي). وطرائق الأداء ليست محدَّدَة سلفا، ولا إمكان لتحديدها، إنما تحدَّد بالسلب، أي بمجاوزتها طريقة إيراد "الخبر" أو "النبأ"، ومنفتحة - بعد - على كل الطرائق والتقنيات التي من شأنها أن تؤسس خصوصية جنسها الأدبي، واستثمار ما يمكن أن تقدمه اللغة والبلاغة في هذا الصدد.

٥- قال تعالى: "نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ" (يوسف: من الآية ٣).. إن الفعل: "نقص" يدلّ على القيام بفعل لغوي هو "القص"، هذه

واحدة، والثانية أن البنية الشكلية للجملة مطابقة تماما للعناصر الأساسية لنموذج الاتصال: (مرسل (نحن) - مرسلة (أحسن القصص) - مرسل إليه (عليك)) ومن معانى عليك "الاستعلاء والإحاطة والاتصال على تراخ وامتداد"[٦٦]. معنى هذا أن القرآن الكريم بهذه الصيغة التى للآية يؤسس - ضمنا - مركزية نموذج الاتصال فى التنظير للجنس الأدبى للقص.

٦- نظرا لمقاصد القرآن الكريم من قصصه، فقد تخلل النسيجَ السردىَّ عددٌ من الأساليب ذات العلاقة الدلالية بتلك المقاصد وحدها. ولكن الملاحظ أن النسيج السردى لم يتأثر، وإنما استوعب هذه المتخللات الأسلوبية واستعاد تماسكه مرة أخرى. الأمر الذى يُستنبط منه أن جنس القص يتمتع بالقابلية الفائقة فى استيعاب المغاير له من الأساليب والاحتفاظ بتماسكه السردى والبنيوى على السواء، نظرا لأن طرائق السرد هى المميزة له كجنس أدبى وليست لغته.

٧- إن للتتابع، فى المعنى المعجمى، للقص أهميته الخاصة، فهو يؤسس لمفهوم الزمن فى سرد الخبر، إلا أنه - أى التتابع - عام وغير مخصص، ومن ثم فهو يحيل - بداهة - إلى التتابع "الزمنى - المنطقى" المعتمد على السبب والنتيجة. ولكن النظر فى القصص القرآنى يحوله إلى واحد من طرائق القص الذى يُتَصَرَّفُ به وفق المقاصد منه. وبالجمع بين الدلالة المعجمية وما نستنبطه من القصص القرآنى، يمكننا الزعم، بثقة واطمئنان، أن "الزمن" يمثل واحدا من الأسس البنائية لهذا الجنس الأدبى.

يؤكد هذا الذى نذهب إليه ما يطرحه المعجم كلمة جديدة تخص القصص وهى "السرد"، ففى بعض هوامشها الدلالية نجد: "السرد فى اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتى به متَّسقاً بعضه فى إثر بعض متتابعا. سَرَدَ الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه.. والسرد المتتابع"[٦٧] أما مركزها الدلالى فهو "النسج" لما خشن وما لان على السواء.

واستنادا إلى ما سبق، فقد بقيت إشارة بالغة الأهمية تخص النوع الأدبى عموما، فالغرب يطلق كلمة "السرد" اصطلاحا على الأنواع القصصية، وهى كلمة فى لغتنا تدل على البنية المتماسكة، أكانت فى قص الخبر أم فى غيره، أما "القص" فهو اصطلاح أكثر دلالة على الجنس، ومن ثم فلا ضير فى أن نقول بالقص نوعا أدبيا جامعا يضم تحته الأنواع المعروفة منه: القصة - القصة القصيرة..إلى آخره.

وأخيرا، فلقد قدمت قراءتنا للمعطى القرآنى عددا من المقولات حول النوع الأدبى: القص، يمكن اعتمادها مبادئ لتفعيل ما يتفق مع ثوابتنا فنأخذه، وفى الوقت نفسه يمكن اعتبارها منطقا للجدل مع ما يختلف وثقافتنا فنغير فيه، وحجة على ما يتناقض معها فنرده غير آبهين بموقعه من الخطاب النقدى الغربى.

إن كل هذا الذى استخرجناه من مقاربتنا النظرية للقرآن الكريم والسياقات المعرفية المحيطة عن فن القص فى ثقافتنا، لا يخرج عن الخطاب النقدى الحديث، غير أن المسافة تظل شاسعة بين التصورات النظرية للمناهج الغربية ونظرية السرد العربية التى استجلينا بعضا

من أصولها وملامحها سابقا. وأيا كانت أوجه الاتفاق، فلعل من الضرورى التأكيد على أن نظرية الادب الغربية نظرية علمانية الأصول علمانية الغايات، وفى المسافة ما بين الاصول والغايات، كان على النظرية، سواء على مستوى التصورات أو المصطلحات أو الإجراءات، أن تحتفظ بالوسم العلمانى فى ثنايا خطابها. وهذه طبيعة تجعل استعانتنا بها محفوفة بعدد من المحاذير ومنطوية على كثير من المحظورات.

وللبعض أن يتساءل أليست الرواية العربية - هى الاخرى - علمانية الأصول علمانية الغايات، والإجابة التى لا أورّى عنها أن لا.. لا أصولا ولا غايات كذلك. وذلك لأكثر من سبب، الأول: أن التأثر الأدبى نادرا ما تغلغل إلى المستوى الفكرى، ولعل رواد القص العربى الحديث (الرواية العربية) يؤكد ما نذهب إليه، فأحد لم يقل أن "العقاد" أو "محمد حسين هيكل"، ولا حتى "د.طه حسين" كانوا علمانيين. والثانى: الحتمية الدينية للمجتمعات العربية، هذه الحتمية التى جعلت أشد مفكرينا تطرفا فكريا يعود إلى ثوابت ثقافته ومجتمعه، وأهمها "الدين". الثالث:إذا افترضنا علمانية الروائى وروايته، فإن هذه العلمانية ستخضع ولا بد لتأويل المتلقى المتدين بطبيعة نشأته وثقافته، أكان بالفعل تدينه أم بالقوة. إن الموقف الفكرى للروائى لا يتمكن من وسم روايته بالعلمانية نظرا لطبيعة المجتمع الذى يستمدّ منه عناصر مخيِّلته السردية وموضوعاتها.

هذا وذاك يجعل من الضرورى بناء نظرية سردية عربية ترتكز إلى التراث العربى فى بناء أصولها، وترتكز إليه فى حوارها مع

الآخر الغربى للاستفادة مما يمكن الاستفادة به. وأهم أسس هذا الحوار قراءة الخطاب الغربى قراءة واعية.. واعية بخصوصية الثقافية التى تختلف ولا بد مع خصوصيتنا، وبثوابت هويته التى تختلف - حتما - عن هويتنا وثوابتها.. قراءة واعية - كذلك - بالكيفية التى يمكن بها بناء حوارية متكافئة مع ذلك الخطاب. وليست هذه القراءة المطلوبة هدفا فى ذاتها، إنما لبناء خطاب نقدى خاص بنا ينطلق - أساسا - من تراثنا، وفى الوقت نفسه لا ينقطع عن المنجز الغربى.

إن لدينا أصولا تراثية لها خطابها عن السرد ونظريته، ولدينا نظرية غربية لا تكاد تتوقف عند حال، ليس تطورا فقط، وإنما تغيرا كذلك. من "فلاديمير بروب" وصعودا إلى "بول ريكور". ولا تستفيد نظرية السرد سواء من ثبات الأولى، ولا من متغيرات الأخرى، فالقلق المعرفى لـ"جنس السرد" الأشد حضورا والاكثر سيادة، فى الاثنين معا. فهل يمكن إنجاز خطاب ذى ثبات نوعى باعتماد تلك الأصول العربية فى قراءة المتغيرات الغربية؟

هذا هو سؤال الصفحات التالية.

الفصل الثالث

نحو نظرية سرد عربية

فى الأدب ونظريته
مقامات بلاغية

قبل الدخول إلى نظرية عربية للسرد، لا بد من وجود إطار عام لها هو نظرية الأدب العامة، فهل توجد هذه النظرية عربيا؟ أزعم أن نعم، ولكنها متناثرة وموزعة على صفحات تراثنا العربى الإسلامى، وعلى مساحتها كلها، وإن كان للبلاغة النصيب الأكبر، بما أن موضوعها "الأداء الجميل". وسنحاول، فى عجالة، الإلمام بأصولها الكبرى.. وأهمية "البلاغة العربية" لها أكثر من سبب، أهمها ما يلى:

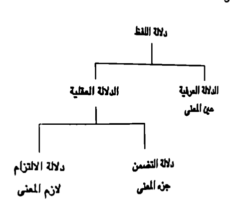
١- أنها الخطاب الوحيد والأكثر اكتمالا ووضوحا من سواه.

٢- وأن موضوعها هو ما نطلق عليه اليوم: "الأدب" .

٣- أنها خطاب جمالى موضوعه التحليل.

"البيان" واللغة الأدبية

يبدأ علم البيان من البلاغة العربية خطابه بالحديث عن "الدلالة". وهو حديث له أهميته الكبرى، ليس في حقله الأساسي، بل أوسع من هذا، أعني فيما يخص "نظرية الأدب". وبغض النظر عن التفصيلات، فالبلاغيون حددوا نوعين من الدلالات، وأخرجوا إحداها من دائرة البيان، ومن ثم فهي أشد خروجا بالنسبة لدائرة "الأدب". وهذان النوعان هما، الأول: الدلالة العرفية، أو المطابقة، أي استخدام "اللفظ" فيما وضع له من معنى في اللغة. والآخر: الدلالة غير المطابقة، أي العدول عن المعنى العرفي باتجاه معنى آخر، إما على قاعدة "التضمن" أو على قاعدة "اللزوم". وقد استقر أمر الدلالة عند البلاغيين العرب منذ "السكاكي" على هذا الأمر، فيما يبينه الشكل التالي:



وموضوع علم البيان ذلك النوع الأخير من الدلالة. يقول "الخطيب القزويني": "ودلالة اللفظ إما على ما وضع له، أو على غيره. والثانى إما داخل فى الأول.. أو خارج عنه.. وتسمى الأولى: دلالة وضعية، وكل واحدة من الأخيرتين دلالة عقلية. وتختص الأولى بدلالة المطابقة، والثانية بدلالة التضمن، والثالثة بدلالة الالتزام. وشرط الثالثة: اللزوم الذهنى"[٦٨]..

ثمة ما يجب إيضاحه بشأن الدلالة العقلية، فربما يُتَوهّم أنها قائمة سلفا قبل الأداء، ولعل أمثلة "الخطيب القزوينى" وغيره من البلاغيين، فى علاقة السقف والجدار، ما يؤكّد على هذا التَوَهُّم. وأمر هذا المثال المادى للشرح والتفسير فحسب، وأما ما نفهمه من الدلالة العقلية، فيشير إلى إمكان إبداع علاقات جديدة بين مفردات اللغة ومغايرة لغياب أى نوع من العلاقات فى الدلالة العرفية. ومن ثم فالفاعليات الإبداعية، وليس غيرها، هى التى تخلق علاقة "اللزوم" أو "التضمّن" بين مفردات اللغة..

ويحدّد "القزوينى" مجال "علم البيان" بأنه خارج دلالة "المطابقة". فيقول: "ثم إيراد المعنى الواحد على الوجه المذكور (يعنى فى تعريف علم البيان) لا يتأتّى بالدلالة الوضعية"[٦٩]. وهذا تصور إذا ما توسّعنا به عن حدود العلم الذى وضع له، صار لدينا تعريف للّغة الأدبية على قدر كبير من الأهمية، يمكن أن نؤسس عليه مفهوما محدَّدًا للأدب.

وتأسيسًا على كون موضوع البلاغة بكل أبوابها، أو علومها، هو الأدب فى تحققه اللغوى. وباعتبار أن "الدلالة" ليست ناتجا من نواتج

"اللفظ" فحسب، فبالإمكان تعميم المقولة البيانية عن اللفظ على كل مستويات إنتاج الدلالة (الأدبية): من لفظ (منظورا إليه فى جملته)، وسياق، ونص.. إذ إن أى أداء لغوى - من منظور دلالى - هو عبارة عن مستويات ثلاثة تؤسسها العلامة اللغوية بدءا، وحدّ تدليلها الأدنى هو التركيب البسيط: "الجملة"، وإن تعدّد الوظائف الدلالية للجمل يؤسس آلية تحفيز دلالىّ لهذه الوظائف هى: "السياقات".

ولأن النص كلىّ الوظيفة، فإنه يمثل المستوى الأخير الذى تتوحد فيه هذه السياقات المتنوعة محفّزة أقصى ما يكون التحفيز للإنتاجية الدلالية الكلية والنهائية للنص، أعنى الدلالة النصية.. إن تلك المستويات الثلاثة ليست، كما هو واضح، ليست مستويات لغوية، وإنما "آليات" ترفع اللغة من مستوى إلى آخر أعلى.. من "العلامة" باعتبارها آلية تدليل، إلى السياق باعتباره آلية توزيع، إلى النص باعتباره آلية إنتاج دلالى نهائية.

أولا: العلامة اللغوية (اللفظ)

إن المقولة البيانية عن دلالة اللفظ إجابة عن سؤال الماهية: "ما هو؟". وهذا سؤال معرفى خاص بالتأسيس، غير أن سؤال الكيف: كيف هو؟ سؤال تفسيرى، والتفسير بالنسبة للتأسيس بمنزلة ما لا يتم الواجب إلا به، وبالتالى فهو واجب بحكم ضرورته.. والسؤال التفسيرى هو: كيف يستعمل اللفظ فى غير ما وضع له لغويا؟. يمكن أن نميز فى كل أداء لغوى بين مستويين: مستوى نحوى، ومستوى معجمى، وتتمايز الأداءات اللغوية بحسب المسافة بينهما أو انعدامها. ففى حالة التطابق بين المستويين حتى لا مسافة بينهما

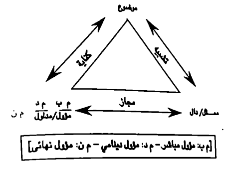
نكون إزاء الأداء العادى. أما فى حالة انفصال التطابق السابق، فلا يكون الأداء عاديا على وجه الإطلاق، بل نكون - ضرورة - أمام الأداء الأدبى أو الجمالى. وحين تعود مسئولية وجود المسافة الناشئة بين الاثنين إلى عمل (إبداعى) على "محور الاختيار" نكون إزاء مفهوم الدلالة فى علم البيان. وعلى ضوء هذه حدّد "البيان العربى" ظاهرات معالجته فى ثلاث: التشبيه، والمجاز بنوعيه: الإفرادى (بنوعيه: المرسل والاستعارة)، والتركيبى، والكناية(٧٠). وللمناطقة مداخلة على هذه القسمة جديرة بالتوقف عندها، يقول "سعد الدين التفتازانى": "والمنطقيون يسمون الثلاثة (من أصناف الدلالات) وضعية، باعتبار أن للوضع مدخلا فيها"(٧١) وهذا تصوّر صحيح تجعل مراجعة الدلالات العقلية فى الخطاب البلاغى ضرورة، لفصل ما بين الوضعى والعقلى (الإبداعى)..

الحقيقة، أن هذه القسمة كانت مؤيّدة بشواهد شديدة التنوع، إن تاريخيا أو نوعيا، بل إنها كانت - فى زعم البعض - مستنبطة من هذه الشواهد، الأمر الذى يجعلنا نعطى لتحديد الظاهرات البيانية الأولوية على ما تقدمها فى "الدلالة" البيانية، فحصرها فى دائرتى "التضمّن" و"اللزوم" - وإن كانتا مبدعتين - أمر فيه نظر، أو على الأقل بحاجة إلى تفصيل. فإذا ما كنا نذهب إلى أن هاتين الدائرتين مبدعتان أصلا، وليستا جاهزتين سلفا، فلا شىء يمنع إبداع نوع ثالث ورابع.. إلخ، من العلاقات بين مفردات اللغة.

وقد سبق أن أشرنا فى بحث لنا(٧٢) إلى ضرورة إعادة تصنيف هذه الأنواع من العلاقات بإضافة "الدلالة الشعرية"، لتصبح أصناف

الدلالات ثلاثة: الدلالة العرفية، والدلالة البلاغية (التضمن والالتزام)، والدلالة الشعرية، ونحن في الصنفين الأخيرين خارج دلالة المطابقة، أو الدلالة العرفية.

عموما. فكل ظاهرة من الظاهرات البيانية تطرح نوعا للدلالة خاصا بها، وذلك على ضوء البنية الثلاثية للعلامة وتحديدا عند بيرس "دال" أو "ممثل"، و"موضوع" أو "مرجع"، و"مدلول" أو "مؤول"، بزيادة "قرينة التمثيل"... ويمثل تلك البنية المخطط التالي:



[م ب: مؤول مباشر - م د: مؤول ديناميكي - م ن: مؤول نهائي]

ركيزة التمثيل دون التورط في تفاصيل تحملها حملا واحدا كتب "السيمياء".

وبلا اختلاف يذكر، ونظرا لكون هذه العلامة - عندنا - غير مقصود لها في علمها، بل استئناسا ببنيتها في "البلاغة العربية"، فيمكن القول إن كل ظاهرة بيانية تقع على واحد من خطوط العلاقات

فى بنية العلامة، وفق المخطط السابق. ومن ثم تخصّص نوع الدلالة الخاصة بها والتى لا شىء يمنع تسميتها باسم ظاهرتها، منعا للتجريد المنطقى الذى افتتح به خطاب "البيان" العربى:

١- الدلالة التشبيهية تقع على الخط: "ممثل - موضوع"، وذلك بالتصرف فى المؤول.

٢- الدلالة الكنائية تقع على الخط: "موضوع - مؤول"، وتكون بالتصرف فى الممثل.

٣- الدلالة المجازية تقع على الخط: "ممثل - مؤول"، وتتم بالتصرف فى الموضوع.

ولأننا لسنا بصدد إعادة بناء الخطاب البيانى العربى فلهذا كتاب أخر[٧٣]، وإنما يهمنا تعريف أدبية "الأدب"، فمع استبعاد الدلالة العرفية للغة (وليس للفظ فقط) نكون إزاء الدلالة "الإبداعية" التى لا تنتج إلا بالتصرف فى أكثر مستويات اللغة الدالّة أوليّة، أعنى: "اللفظ". وهذه الدلالة تنتج عن التصرف ببنية العلامة، وذلك بتحفيز واحد من محاور العلاقة بين مكوناتها، على حساب المتبقّى منها. عند هذا الحد يصح التعريف البلاغى لـ(علم) "البيان": "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه"[٧٤].

.. لكن ما زالت هناك إمكانات أخرى لذلك التصرّف، مما يتسع عن دائرة "البيان" وباتجاه دائرة "الأدب" عموما، ما يفرض توسّعا فى التعريف السابق، فيكون الأدب: فعلا إبداعيا يقع على العلامة اللغوية ليخرجها من قانونيتها/ وضعيتها لكى تنفتح على طرق متعددة فى إنتاج دلالتها.

ثانيا: السياق اللغوى

كثيرة هى تعريفات السياق، وكثرتها هذه كثرة متضاربة، لا نكاد نصل منها إلى مفهوم نستند إليه غايتنا ها هنا، الأمر الذى يضعنا إزاء مقاربة المصطلح فى وجوده الادائى، أى استجلاء مفهومه من خلال الوقائع/ اللغوية نفسها..

إن أداء لغويًا ما يشير إلى حضور ثلاثة أنواع من السياق حضورا فاعلا فى الأداء وتلقيه، وهى:

١- سياق داخلى، وهو لغوى خالص.
٢- سياق خارجى، وهو مرجعى خالص.
٣- سياق جامع، وهو السياق الثقافى.

إن السياق الداخلى أو اللغوى الخالص، هو بنيات نصية صغرى عناصرها الوحدات اللغوية الدالة كلمات وجملا، وتقوم بوظيفة وضع هذه العناصر فى وضعية دلالية ملائمة للنص كله.

أما السياق الخارجى الخالص، فهو مجموع الملابسات الخارجية التى حدث فيها، وعلى أساسها، الأداء اللغوى، وهو ما قاربته البلاغة العربية تحت مصطلحى: "مقتضى الحال"، و"المقام". وقاربتهما "التداولية" و"علم النص" تحت مصطلحى "الموقفية" أو "المقامية"[٧٥].
وتحدث عنه "جاكوبسون" باعتباره واحدا من عوامل نموذج الاتصال. ويتمثل فى الخارج المشترك بين كل من "المرسل" و "المرسل إليه"[٧٦].

وأخيرا، فالسياق الثقافى هو هذا الجامع الكلىّ بين ما هو داخلى/ لغوى وخارجى/ مرجعى، ولا يتجلى إلا فى فعاليات التلقى/ القراءة المفتوحة على التعدد واللاتناهى.

وما يهمنا - هنا - هو السياق اللغوى، فوجوده يشير إلى مسافة اختلاف بين ما تتحمل به الوحدات اللغوية من دلالات، وبين دلالة النص، ومن ثم يعمل السياق باعتباره آلية (أو مجموعة آليات) لفرض الملاءمة على تلك الوحدات. معنى هذا أن تحقيق أدبية النص الأدبى يمكن أن يُرْفع من مستوى العلامة التى سبق الحديث عنه إلى مستوى أعلى، حيث يفرض على العلامة اللغوية، على الرغم من براءتها من الفعل الإبداعى عليها، إعادة بناء العلاقات داخل بنيتها محفَّزة بعض أطرافها، تحت ضغط السياق، لتخصيص إعادة البناء تلك. وتعمل مجموع الآليات التى يمثلها السياق باعتبارها "بنية" تهيئ ما دونها لتتلاءم مع ما فوقها وتفتحها عليه، من خلال وسمها بشىء من خصائصه وتحميلها بشىء من مقاصده.

على هامش "الملاءمة" التى يصنعها/ يفرضها السياق لحساب نصية العمل، تتكون خصائص أخرى، خصائص جامعة أكثر منها فارقة، خصائص تُسْتمدّ من السياق، ولكنها لا تقع فى غاية الملاءمة التى حددناها.. إنها - بالأحرى - تحيل إلى مقاصد عامة للمرسل، على الرغم من أنها، فى هذا الطور من تشكّل العمل نصا، لا تزال غير واضحة..

وبناء على هذا، يمكن، بل يجب أن نعيد تصورنا السابق للأدب باعتباره فعلا إبداعيا على العلامة اللغوية يخرجها من قانونيتها لكى تنفتح على طرق متعددة فى إنتاج دلالتها. ليصبح فعلا إبداعيا يقع على اللغة، وليس على العلامة اللغوية فحسب، لكى تنفتح على طرق متعددة فى طبيعتها وفى مستوياتها معا، طرق لا تنحصر فى

التصرف باللفظ/ العلامة اللغوية فقط، إنما تنصبّ فاعلياتها على اللغة في إنتاجيتها الدلالية الكليّة.

ثالثاً: النص

مصطلح "النص" مصطلح مركزي في الخطاب النقدي الحديث، بدءا من مقاربة لذته، ووصولا إلى علم لغته، عبر التناص ونحو النص. وكان في كلّ يغتني مفهوميا وإجرائيا، حتى صار مصطلحا تدعيه كل المناهج وتتوسل به كل النظريات. وأكثر مفاهيم النص رسوخا أنه "آلية" تضفي الوحدة على سلسلة معينة من الجمل وتجعل منها كيانا[٧٧].. إذن، فمصطلح النص آليّة أخرى مثلها في هذا مثل السياق، غير أنها أوسع فعلا ومجالا، وأشدّ منه تنظيما إلى حد التعقيد، في سبيلها للإنتاجية الأكبر: الدلالة النصية، وفيها يتم تفعيل دور السياق الخارجي الخالص والسياق الوسيط، وتسليطهما على كل من العلامة اللغوية والسياق اللغوي، لبناء نوع جديد من العلاقات الكلية بكل ما لصفة الكلية من معنى. وفي هذا المستوى النصي تتحول الظاهرات البيانية إلى نوع من المقولات التي تحدد أنواع أدبية الأدب. فمقولة التشبيه ستصف الدراما وتصنفها، ومقولة المجاز ستصف الشعر وتصنفه، ومقولة الكناية ستصف السرد وتصنفه، دون أن تمتنع مداخلة كل مقولة على المقولتين الأخريين، تحت مفهوم "تداخل الأنواع"..

السرد والكناية

سبق القول أن الكناية/ الظاهرة البلاغية تقع على خط العلاقة: موضوع" - "مؤول"، بالتصرف في كل من "الممثل" على قاعدة

ركيزة التمثيل" التي إما أن تكون موصوفا، أو صفة، أو نسبة، كما حدد الخطاب البلاغي.

أولا: الكناية والبلاغة

"الكناية": لفظ أطلق وأريد لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى. وتنقسم، باعتبار المكنىّ عنه، ثلاثة أقسام، فيكون صفة، ويكون موصوفا، ويكون نسبة. وجواز إرادة المعنى الأصلي مسألة فيها نظر، صحيح أن أغلب الشواهد التى ساقها الخطاب البلاغي على ذلك، إلا أن بعضا غير قليل - وإن قل - لا إمكان لهذا الجواز فيه، كما في قول الشاعر:

ولمّا شربناها ودبّ دبيبها
إلى موطن الأسرار قلت لها قِفى

وقول الآخر: الضاربين بكل أبيض مِخْذَم
الطاعنين مكامن الأضغان

وغير هذا وذاك، مما يلزم عنه تفسير قولهم "جواز إرادة معنى اللفظ"، فليس ثمة جواز ولا ثمة إرادة، بل عدم امتناع على المستوى اللغوي وليس التواصلي، فعدم الامتناع هذا لا يصح تواصليا وسياقيا وثقافيا معا.

أوجز "ابن الأثير" حدَّ الكناية بقوله أنها "كل لفظة دلّت على معنى يجوز حمله على جانبيْ الحقيقة والمجاز، بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز"[(٧٨)] والجدير بالذكر أن عبد القاهر في "دلائله" لم يتوقف أمام معنى اللفظ، ولم يذكر جواز إرادته، بل كان همّه الأكبر "لازم المعنى"، يقول "الجرجاني": "المراد بالكناية - ها هنا - أن يريد

المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه"[79].

ويقول أحد البلاغيين المحدثين: "إن إرادة المعنى الأصلي للفظ مع إرادة المعنى الآخر الذي يكنّى باللفظ عنه جائزة ولكنها غير لازمة دائما، فقد يرادان معا، وقد تهمل إرادة المعنى الأصلي ويراد المعنى الآخر فقط"[80].

ويهتم أستاذنا د. محمد عبد المطلب بموقع "الكناية" من طرفي الثنائية المؤسسة لعلم البيان: الحقيقة والمجاز، يقول "الأستاذ": "ينطلق الفكر البلاغي، في الكشف عن هذه البنية، من كونها بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز. ذلك أن حدودها المعرفية تعتمد على ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك. واستهداف اللازم لا يمنع من إرادة (نتحفظ على كلمة "إرادة") المعنى الأصلي، أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق وقابلان للقصدية، سواء أكانت علاقة اللزوم - هنا - عرفية أو عقلية"[81].

وعلى الرغم من متابعة "الأستاذ" للخطاب التراثي في إمكان إرادة المعنى المتروك، واختلافنا معه (اختلاف التلميذ مع معلمه)، فإن قوله السابق يستفاد منه عدة نقاط، أهمها:

- أن الكناية بنية تتوسط حدّى الحقيقة والمجاز، كما سبق به "ابن الأثير".

- المعنى المتروك والمعنى المراد قابلان معا للقصدية (ونختلف هنا).

- المعنى المتروك والمعنى المراد مرتهنان إلى السياق (ونختلف هنا أيضا).

وهذه نقاط فى غاية الاهمية، وبخاصة فى كون الكناية دون المجاز وفوق الحقيقة، الأمر الذى لا يجعل ارتهانها إلى السياق خيارا تحليليا، ولكنه - كما يرى "الاستاذ" - حتمية بنيوية. فارتباط واقعة لغوية ما بالسياق يعنى أن الناتج الدلالى سيكون ناتجا مفتوحا على نوعية العلاقات الممكن إقامتها بين تلك الواقعة وسياقها، وما يلزم عن ذلك من غنى دلالى.

أما اختلافنا، فله موضعان، أحدهما: اختلاف لفظى، وهو خاص بإرادة المعنيين، فقصد المرسل واحد هو لازم المعنى، أما إمكان الآخر فلا علاقة له بإرادة المرسل ولا قصده، وإنما هو مرتهن إلى بنية الكناية التى لا تمنع اللغة من إنتاج المعنى إنتاجها للازمه. وأما الاختلاف الآخر: فاختلاف فى الرؤية إلى السياق، فاعتبار السياق آلية يمتنع معه أن يعمل على معنى ونقيضه، ومن ثم فلا يرتهن إلى السياق غير المعنى الكنائىّ وحده لا يشركه فى ذلك المعنى غير الكنائىّ. إن السياق آلية ترجيح لمعنى (أو لدلالة) دون آخر (أخرى).

أما أستاذنا د. محمد رجاء عيد (رضى الله عنه)، فيغير زاوية النظر، ليضيف بعدا جديدا على ما سبق، فيقول: "إذا توسّعنا فى بلورة القيمة الفنية للتعبير الكنائى، فإننا نراه فى قدرته على إعطاء إشارات رامزة بجانب الدلالة الإشارية التى تبعد التركيب اللغوى عن المباشرة"(٨٢)، ويرى أن هذا علة تفضيل "عبد القاهر الجرجانى الكناية على التصريح بلاغيا. ويضيف د.محمد رجاء عيد مؤكدا على

أهمية السياق العام وتازر جميع ظاهراته بما فيها التعبير الكنائي

.. ومن هنا نرى أن التعبير الكنائي لا ينفصل، في دلالته وفي

قيمته، عن دلالات السياق العام التي تتازر داخل البناء الفني"(٨٢)

ثانيا: الكناية والأدب

إن إنتاج الكناية على خط العلاقة: "موضوع – مؤول" يعني التصرف بخط علاقة آخر هو: "ممثل – ركيزة التمثيل"، والتصرف بهذا الخط يعني أننا على محور الاختيار، وإزاء مبدأه: "التشابه"، ونوع العلاقات الناتجة عنه: "العلاقات الإيحائية".. وكل اختيار يخضع، ولا بد، للقصد، والقصد الأدبي متعدد، وربما كان من أهم محاوره: الجنس الذي ينتمي إليه الأداء، وهو ما يحدد – بدءا – أنواع التقنيات العامة المجنِّسة للأداء والمحدِّدة سلفا، ويحدد – كذلك – ممكنات الإبداع فيها وعليها.

وقد كان "الشكلانيون الروس" من أوائل من ربطوا بين "البلاغة" و"الجنس الأدبي"، على قاعدة الثنائية: "المجاورة" و"التشابه"، أو "الكناية" و"الاستعارة"، فجعلوا "النثر"، ومنه "السرد" للكناية، وجعلوا "الشعر" للاستعارة. وجاء "رومان جاكوبسون" فأعطى تلك الثنائية بعدا إدراكيا، في بحثه عن أمراض الكلام، وتحديدا "الحبسة" "أفازيا".. ومن ثم دخلت "الكناية" Metonymy بقوة في النظرية السردية، بل صارت واحدة من مصطلحاتها المهمة.

يرى "جيرالد برنس" في، معجمه للسرديات، أن الكناية: "صورة بلاغية يحدد بها أحد الألفاظ فكرة ما: (أ) تستخدم بدلا من لفظ آخر يحدد فكرة أخرى: (ب) ترتبط بـ (أ) كسبب أو نتيجة.. ولذ

جادل جاكوبسون، فى واحدة من مقالاته المهمة، بأن أى نشاط لفظى يضم عمليتين: الكناية، حيث يقود موضوع الخطاب إلى موضوع آخر عبر علاقة التجاور.. والاستعارة، حيث يقود أحد المواضيع إلى آخر خلال علاقات التشابه. واحتذاء بجاكوبسون الذى أكد على أهمية الكناية فى الرواية الواقعية، ينتقل الراوى - غالبا - كنائيا.. ولقد عامل كثير من السرديين السرد باعتباره كنائيا بالأساس[٨٤] وذلك باعتبار علاقة السببية التى تنسّق العلاقات بين وحداته.

ثالثا: الكناية والنقد

سبق القول: إن إنتاج الكناية على خط العلاقة: "موضوع - مؤول" يعنى التصرف بخط علاقة آخر هو: "ممثل - ركيزة التمثيل"، والتصرف بهذا الخط يعنى أننا على محور الاختيار، وإزاء مبدأه: "التشابه"، وإزاء نوع العلاقات الناتجة عنه: "العلاقات الإيحائية".. وهو ما يجعل للكناية موقعا متميزا من التحليل النقدى للنص الأدبى. وقد رأينا إلى أى حد يمكن التجاوز بعلم البيان من مستوى الظاهرات الجزئية لأبوابه إلى المستوى النصىّ محتفظين بتعريفه وتعريفاتها معا.

فى حالة "الكناية"، نحن إزاء عدد من المعطيات المعرفية اللازمة لكى نرتفع بالكناية من مستوى الواقعة البلاغية إلى المستوى النصىّ، ومن أهم تلك المعطيات أربعة:

١- المبدأ الكنائى.

٢- العلامة الكنائية.

٣- السيميوزيس الكنائى.

٤- الكناية الموسّعة.

أولا: المبدأ الكنائي:

ربما لم تخضع ممارسة إنسانية لقانونية وسائلها، كما كان الحال مع الممارسة اللغوية التي لا تنحصر قانونية اللغة فيها بتنظيم الخضوع لها، بل تتسع إلى حد تنظيم الخروج عليها والانزياح عنها. وما مفهوم القرينة التي صاحبت كل ممارسات استخدام لفظ بدلالة لفظ آخر، أو حذف مكون من مكونات الأداء، إلا تعبير عن ضوابط الخروج على قوانين اللغة والتي نظمتها هذه القانونية نفسها.

من هنا كان التعبير الكنائي طاويا على مبدأ يعيده إلى التعبير العادي مرة أخرى. هذا المبدأ هو الذي قسّم الكناية، في خروجها عما وضع لموضوعها من لفظ/ "ممثل"، إلى ثلاثة أقسام: كناية عن نسبة، أو عن صفة، أو عن موصوف. فلا بد من علاقة بين ما وضع للموضوع من لفظ/ "ممثل" وبين ما استعمل من لفظ / "ممثل" آخر كناية عنه.

يشير المبدأ الكنائي إلى أن أشياء/ موضوعات العالم يمكن أن يكنّى عنها بهذه الاعتبارات الثلاثة، والتي لا تهدر الموضوع بتجاوز لفظه التي وضعته اللغة له، بل تمتد بالموضوع تجاه علاقته بموضوعات أخرى في العالم، فيغتني بها في ذاته وتغتني اللغة بالتعبير عنه. وهكذا يتضاعف الوعي بالعالم، وتتسع مساحة القانونية اللغوية في الوقت نفسه. وليس ذلك ما يهمنا هنا، بل ما ينتج عن هذه العلاقة الوثيقة للمبدأ الكنائي بالعالم، أو الواقع، الأمر الذي سمح للشكلانيين الروس بجعل الكناية مهمة للرواية الواقعية. غير أن الشكلانيين هؤلاء قلَبوا القضية فجعلوا المقدمة نتيجة

والنتيجة مقدمة، فالاولى أن توسم الكناية بالواقعية، ومن ثم ضرورتها لكل أداء نوعى يستهدف بناء واقع، أو لنقل بناء عالم، أكان عالما واقعيا أو موهما بواقعيته.

ثانيا: العلامة الكنائية

تقدّم العلامة اللغوية نموذجا بنانيا يمكنه أن ينظّم كل ما يتمتع بصفة البنانية أو قابل لأن يكون كذلك. ولكن ذلك تحت شرط واحد ووحيد هو إمكان التصرف بذلك النموذج. وكل إنتاجية - أكانت لغوية أم غير لغوية - تتمتع بهذه القابلية، ولا تخرج "الكناية" عن هذه القاعدة..

ولنبدأ من العالم، هذه الكلمة التى يشير مفهومها إلى الكلية التى تضم بنيويا كافة الموضوعات: المرجعيات. وهذه المرجعيات لا تنكشف بشكل كامل، بل عبر وجه أو أكثر بحسب ما يقصده الوعى منها. وكل وجه يؤدى - ضرورة - إلى آخر.. وهكذا. الأمر الذى جعل محور الاختيار عبارة عن جداول استبدال يمكن، بل بالاحرى يصحّ، أن تستبدل واحدة من مفرداته بأخرى (مجاورة له) دون الخروج على المحدِّدات الأونطولوجية لموضوع الأداء.

وحين يكون اختيار "ممثلٍ" لأحد وجوه الموضوع مستندا فى إنتاج مؤوِّله إلى خصائص الموضوع نفسه من حيث مقصد الوعى منه (: ركيزة التمثيل) نكون أمام نوع من العلامات سماه "بيرس": المؤشر INDEX والذى يترجمه البعض بـ"القرينة" بدلا من "المؤشر"، والكناية، بالمفهوم العربى لها، هو هذه العلامة بامتياز. وقبل الدخول

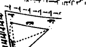
مَجاز" لأنها "تفقد الطابع الذي يجعل منها علامة إذا حذف موضوعها، أما إذا حذف المؤول فإنها لن تفقد هذا الطابع [٩١]، وهذه الميزة الفارقة هي التي لا تحصر "الكناية" في كونها تقنية سردية [٩٢]، بل تجعلها تقنية مؤسسة النوع السردي كما سوف نرى لاحقا.

(ج): السيميوزيس الكنائي

تحدث بلاغيونا، في الأداء الكنائي، عن المسافة بين "المعنيَيْن" المعنى المراد "مؤوله" والمعنى الآخر المستخدم غير المقصود "مؤوله" (مع عدم امتناعه لغة)، هذه المسافة التي تشغلها مجموعة من الوسائط التي تقل أو تكثر أو تنعدم تماما. فإذا كثرت الوسائط سميت "تلويحا"، وإذا قلت وخفيت سميت "رمزا"، وإن عُدمت الوسائط سميت "إيماء أو إشارة"..

الأكثر أهمية من تصنيف أنواع "الكناية" هذا هو الرؤية القائمة وراء والفاعلة بإنتاجية الكناية. فمفهوم الوسائط، وجودا وعدما، يستبطن تصورا لعلاقات غير لسانية بين العلامات اللغوية وبعضها بعضا. يقول "القزويني" "ولا يشترط في هذا اللزوم أن يكون مما يثبته العقل بل يكفي أن يكون مما يثبته اعتقاد المخاطب، إما لعرف أو لغيره [٩٣]" أي لسبب من خارج الواقعة الكنائية. وهو ما يلتقي ورؤية "جاكوبسون" في قوله "إن العناصر المكوّنة لكل مرسلة ترتبط أساسا بالنظام اللغوي بعلاقة داخلية، كما ترتبط بالمرسلة بعلاقة خارجية [٩٤]".

إننا لنستشعر في كلام "القزويني" قدرا من التعميم يريد منه أن



يفتح وسائط الانتقال من "الملزوم" إلى "اللازم" على كل شيء: أكان العقل أم العرف أم الاعتقاد، أم كان أي شيء آخر، فالمهم هو وجود علّة تبرر ذلك الانتقال، أيا كانت صفتها. ونحن لا نجد مفهوما يغطي كل شيء إلا "الثقافة"، فوحدها الثقافة تجعل لمعنى "نؤوم الضحى" ملازما للترف، وكذلك: "كثير الرماد"، و"مجامع الأضغان"، و"موطن الأسرار"، و"لامستم النساء"، و"يأكلون الطعام".. إلى آخره. وإذا ما توسعنا في الأمر، فإن الثقافة كفيلة بإقامة علاقات نوعية بين العلامات اللغوية باقتراح وسائط تمثيلية بين موضوعاتها على قاعدة "اللزوم". وهذا يدخلنا مباشرة إلى "السيميائية"..

تتفق السيميائيات على أن "الممثل" لا يتوصّل إلى تمثيل "الموضوع" إلا عبر "المؤوّل"(٩٠)، وتحديدا "المؤوّل المباشر". وفي حالة "الأدبية"، فإن ذلك المؤوّل يشير، عبر وظيفته نفسها، إلى القصور التمثيلي الذي يطبع وساطته بين "الممثل" و"الموضوع". هنا يكون تحويل "المؤول المباشر" إلى علامة جديدة، يظل "الموضوع" فيها على ما هو عليه، بينما يتغير "الممثل" بوساطة مؤول جديد هو "المؤول الدينامي"، عبر ركيزة تمثيل تمتلك آلية جديدة نسميها "الاستقطاب" سواء من محور الاختيار أو من محور التوزيع: السياق اللغوي، أو من خارج المحورين حيث السياق الخارجي بكل راقاته (طبقاته) بدءا من الواقع ووصولا إلى الثقافة. وتظل عملية الاستقطاب تلك فاعلة إلى أن تتمكن من ضبط دينامية "المؤول الدينامي" في صيغته الأخيرة: "المؤول النهائي".

إن الحراك السيميائي الماثل في "السيميوزيس" الكنائي يخصص سيميائية "الكناية" بآلية عمل وفق ثنائية التثبيت والإزاحة: تثبيت

"الموضوع" وإزاحة "الممثل"، الأمر الذى يفرض الدينامية على "المؤول المباشر"، على الرغم من تثبيت "الموضوع"، وفى هذا علاقة مباشرة بالسرد الذى يعدّد من تقنياته وينوّع من طرائقه محتفظا، فى الوقت نفسه، بالموضوع السردى، ومحققا إياه على الرغم من هذا التعدّد والتنوّع، ليس فقط وإنما بواسطته كذلك.

رابعا: الكناية الموسّعة والعالم

توسلنا ببعض الخطاب الغربى لنكتشف الممكنات العامة للكناية، فهى: نوع من أنواع ثلاثة للعلامة (السيميوطيقا). الأمر الذى رشّحها للعب دور أعلى ظهر فى الخطاب البلاغى (العربى) باعتبار تحقّق تلك العلامة واقعة بلاغية فى الأداء اللغوى العام. ثم كان طبيعيا أن ينتج عن القصد الإبداعى لهذه التقنية منفردة أن تؤسس نمطا أدائيا داخل نوع أدبى بعينه (الشكلانيون الروس) وأن ينظّر لذلك النوع، على ضوء هذا النمط، لتصبح الكناية واحدة من الخصائص المميزة للجنس الأدبى: "السرد" (جاكوبسون).

.. هى - إذن- مجالات أربعة، وهى على الترتيب:

١- مجال اللسانيات.

٢- مجال البلاغة.

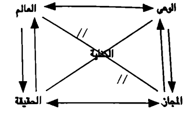
٣- مجال السرديات.

٤- مجال نظرية الأدب.

والحقيقة أنه كلما أمكن لواقعة أو ممارسة ما أن تتسع عن مجالها النوعى لتفرض مقولاتها ومبادئها فى مجالات أخرى، كانت أغنى من أن يحصرها حقل معرفى بعينه. وفى حالة "الكناية"، فإننى

أزعم أنها آلية من آليات إدراك العالم والوعى به. حيث إن مسألة "اللزوم" وكذلك "وسائطه" لا تقعان فى اللغة، بل فى العالم، وإن كانت بعض ظاهراتها لغوية فما ذلك إلا تجليا واحدا، من تجلّيات كثيرة لا تنحصر فى "الكناية"، وتتحمل بها اللغة، نتيجة لقصد "الوعى" للعالم محاولا قولبته مفهوميا.

سبق أن رأينا كيف أن بلاغيينا رأوا الكناية - باعتبار إنتاجيتها - واقعة بلاغية تتوسط بين حدَّى الحقيقة والمجاز، وعندنا أنها - باعتبار وسائطها - تتوسط بين "الوعى" و"العالم". وإذا كان ظاهر الأمر أنه ثمة تواز بين الاعتبارين، فإن العلاقات بين الخطين المتوازيين أكثر تعقيدا، وهو ما يبينه الشكل التالى:



وهذا شكل دال بذاته جزئيا وكليا، ومن ثم فلن نتورط بتعقيداته فقط يكفينا أن نعلق عليه بإجابة "ابن الأثير" عن السؤال: لماذا لا تكون "الكناية" مجازا؟

يقول "ابن الأثير": "لا يصح أن تكون الكناية فى لفظ تجاذبه جانبا مجاز ومجاز، لأن المجاز لا بد له من حقيقة نُقلَ عنها، لأنه فرع

عليها"[٩١]. ومن ثم تتأسس ضرورة "العالم" لفهم الكناية. وهذا الأمر هو الذى جعل بلاغيينا يظنون أن بلاغة الكناية ليس فى المكنىّ عنه ولا فى طريقة الكناية عنه، وإنما فى أدائه بطريقة ما من طرق الإثبات. ولم ينج حتى عبد القاهر الجرجانى نفسه من هذا التصور (المنطقى) الذى يقول فى دلائله على الإعجاز: "ليس المعنى إذا قلنا: إن الكناية أبلغ من التصريح، أنك لما كنّيْت عن المعنى زدت فى ذاته، بل المعنى أنك زدت فى إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد"[٩٢].. ولو قال أنك زدت فى المعنى ذاته بدلالة الإثبات لاتفقنا معه.

إن قول الشاعر "بعيدة مهوى القرط" ليس إثباتا لطول عنق هذه المرأة، بل زاد فى طول عنقها بالدليل الذى قدمه عليه، وهنا جمال الكناية، أعنى أن يزيد فى المعنى من طريق غير مباشرة. ومن جهة أخرى، فالكناية تبدع "مشتركا لغويا" بوساطة العالم. وبصيغة معادلاتية يمكن تحليل الكناية الشائعة فى غرض المدح بالطول: "طويل نجاد السيف" كالتالى: طويل النجاد = ما له فى اللغة

ثم بمداخلة الواقع على هذا المعنى الأول، يكون لدينا احتمالان: إذا توجه العبارة إلى طويل، فيتكون صيغة المعادلة:

- طويل النجاد: ما لها فى الواقع = طول حامله.

فإذا ما وجهت العبارة إلى قصير، نتجت معادلة ثالثة مفادها السخرية:

- طويل النجاد = ما لها فى الواقع = أحمق.

إن الصيغة الأخيرة هجاء أكثر مرارة من الهجاء المباشر، إنها صورة كاريكاتورية لقصير يجرجر سيفه على الأرض نظرا لإصراره

على أن تكون حمائلة غير ملائمة لطوله. ويمكن أن يذهب البعض مذاهب سيكولوجية شتى فى أمر هذا الرجل الغريب. ولولا مداخلة العالم على الصياغة اللغوية لما استطعنا توجيه الدلالة هنا وهناك. ليس هو الإثبات - إذن - هو كل بلاغة الكناية، ولا هو فى شىء منها أصلا، إنه مجرد ناتج عرضى لها لا أكثر. إن بلاغة الكناية فى مداخلة العالم، فى ضرورة هذه المداخلة لتوجيه المشترك الدلالى الذى اضطرت "الكناية" لفظها إليه، فلولا العالم ما كانت الكناية مطلقا، وهو ما يذكرنا بقول السيميائيين الذى ذكرناه سابقًا: إن حذف الموضوع من العلامة/ "المؤشر" يهدر هويته بما هى كذلك، أى علامة، وهو ما لا يكون لو حُذِفَ "المؤول". لقد كنا فى كل ما سبق نؤسس للكناية باعتبارها "مقولة" إدراكية قابلة للعمل خارج حدود الخطاب البلاغى، ومن ثم لها كمقولة مؤسسة للجنس الأدبى: القص أو السرد، وذلك على قاعدة مركزية العالم فى وجود "الكناية" وفى إنتاجيتها وتوجيهه.

الكنائية المعمّة للسرد

قال تعالى: "وَكُلاًّ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِى هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ" (هود: ١٢٠)

تمثل هذه الآية تمثيلا قويا علاقة السرد/ القص بالكناية، ولدينا فى الآية ثلاثة أوصاف للقصة/ أنباء الرسل: حق - موعظة - ذكرى، وأخيرا لها وظيفتها: التثبيت.. أما كونها حقا فلتطابق النص المقصوص مع الواقع الذى كان زمن الحدث نفسه. ثمة تطابق بين القصة والواقع تطابقا لا يتطرّق إليه الشك، فهى - أى القصة -

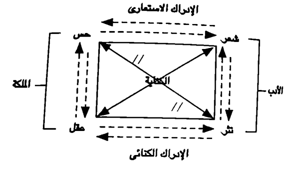
الحق: ﴿وَجَاءَكَ فِي هَٰذِهِ الْحَقُّ﴾. وعلى الرغم من كون ذلك كذلك، فإن لها - كما للكناية تماما - ملزوما ولها لازما، والاثنان - فى حالة القصص القرآنى والقصص النبوى فقط لا غيرهما - مقصودان ومرادان على خلاف الكناية من وجهة نظرنا، وعلى اتفاق معها من وجهة النظر التراثية، أما البلاغيون فعلى إرادة الاثنين. أما اللازم فالدلالة النصية للقصة بما هى كذلك، وأما ملزومها الذى لا بد منه، فهو دلالة هذه الدلالة والتى عبرت عنها الآية الكريمة بكلمتى: "الموعظة" والذكرى". هذه هى الكنائية العامة التى للسرد. ثم يكون - بعد - لتقنيات الأداء الداخلى فى بناء نص القصة كنايات أُخَر قائمة على أساس مبدأ المجاورة، وذلك - حسب جيرالد برنس(٩٣)- كالحفزات أو الموتيفات Motives والوظائف.. إلى آخره.

الكناية: مبدأ التجاور الكنائى والتقنيات السردية

يبدو أن جاكوبسون كان يفرق بين الشعر والنثر على أسس استرائية، صحيح أنه أسند استقراءه هذا إلى شيء من الطب فى اضطرابات الكلام، لكن النصوص الأدبية كان لها الدور الحاسم فى هذا الصدد. يقول "جاكوبسون": "الشعر يتمحور حول الإشارة (العلامة)، فى حين يتمحور النثر - وهو براجماتى - حول المرجع بشكل رئيسى.. إن مبدأ التماثل يسيطر فى الشعر.. على العكس من ذلك، يتحرك النثر، بشكل جوهرى، فى علاقات التجاور، بحيث إن الاستعارة، بالنسبة للشعر، والمجاز المرسل (والكناية معه) بالنسبة للنثر (القص)، يكوّنان الخطّ الأساسى"(٩٤). طبعا نحن فى غنى عن مناقشة "جاكوبسون" فى هذه القسمة الحادة بين "الشعر" و"النثر".

فقد أفاض فيها وفى ذكر اعتراضات المعترضين عليها "حسن ناظم"[٩٥] فالاكثر أهمية من مناقشة "جاكوبسون" هو استجلاء الموقف التراثى العربى من تلك الثنائية.. أورد "أبو حيان التوحيدى" (٣١٠ - ٤١٤هـ، على خلاف فى تاريخ وفاته) عدة أقوال منسوبة إلى أصحابها دارت جميعا على أيهما أفضل "الشعر" أم "النثر"؟ مما يستنتج منه أنهم يفرقون التفرقة الحادّة نفسها بين الاثنين. غير أن رأيا واحدا أورده "أبو حيان" لم يتورط بهذه التفرقة بل قدم تصورا له وجاهته: "قال ابن هندو الكاتب: إذا نُظرَ فى النظم والنثر، على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والاطلاع على هواديها وتواليها، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يستهمان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا"[٩٦].. هذا تصور ينم عما هو أوسع من الفنين الأدبيين، ولولا ما يصر عليه المتأدبون فى لغتهم من إيجاز لكنا إزاء واحدة من أهم مقولات نظرية الأدب. فما بين الشعر والنثر من اختلافات مسألة تخص الجنس الأدبى، وما بينهما من اتفاقات مسألة تخص "الأدب" و"أدبيته"، وهو ما سنأتى على ذكره بعد أن نتعرض لرأى آخر من هؤلاء الذين فرقوا بين الجنسين الأدبيّين فيما يورده "التوحيدى" أيضا: "وقال عيسى الوزير: النثر من قبل العقل، والشعر من قبل الحس"[٩٧]. ويتعلق هذا بقضية أخرى تابعة لكل من "الحس" و"العقل"، فسيتصف ناتج الأول بالغموض ولا بد، بينما سيتسم الآخر بقدر كبير من الوضوح. يقول "أبو إسحاق الصابئ" فيما نقله "ابن الأثير" ولم يوافقه الرأى فيه: "إن طريق الإحسان فى منثور الكلام يخالف طريق الإحسان فى

منظومه، لأن الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه فى أول وهلة ما تضمنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه"[٩٨].. ولا يجب الاعتقاد بأن التفرقة بين "الحس - والعقل" هى تفرقة حاسمة بين الملكات الإنسانية، بل إنه ينظر فيها إلى غلبة إحدى الملكتين على الأخرى دون نفى لها. إذ يستحيل نفيها.. يمكننا - الآن - توضيح الرأيين السابقين من خلال المربع السيميائى التالى:



كان جريماس باقتراحه "المربع السيميائى" يريد أن يخرج من التصور اللسانى للعلامة اللغوية، العلامة فى ذاتها، مقترحا تصور أكثر ملاءمة لوظيفتها (: سيميائيتها) التى لا تنشأ إلا من مقابلها، فدال "الليل" لا يدل بمجرد مدلوله، بل بتقابل مدلوله مع دال "النهار"، فالمربع السيميائى هو ترسيمة لمقولات تفصح عن علاقات ضدية، تناقضية، اقتضائية، تنظم وتحدد المقولة الدلالية"[٩٩]. وهذه الرؤية

نفسها التى تضمنها رأيَىْ "ابن هندو" (الكاتب) و"عيسى" (الوزير).
إذن فالشعر فيه من النثر أن كليهما أدب، ثم يختلف الأول عن الآخر بكونه يصدر - غالبا - عن الحس، بينما يصدر الآخر - غالبا أيضا - عن العقل. فأدبية الممارسة تفرض مواطن تشابه، وجنسية الناتج تؤسس لمواطن تمايز. معنى هذا أن العرب كانوا على وعى بمفهوم "الجنس الأدبى"، هذا فضلا عن وعيهم بمفهوم "الأدبية" Poetics، وإن أخذ هذا المفهوم الأخير مصطلحا آخر.. فما هو هذا المصطلح؟..

الأدب والأدبية

قليلا ما انشغل العرب بالمفاهيم التجريدية، ومن ثم فلا نعجب أن نجد مفهوم مصطلح "أدب" تتقاسمه حقول دلالية كثيرة، منها ما هو دينى قيمى، ومنها ما هو تربوى، ومنها - كذلك - ما هو ثقافى عام. والأغرب أن نجد ذلك المصطلح يتوسط بين المعنى العرفى والمفهوم الاصطلاحى فى حالة الإبداع اللغوى المسمى حديثا "أدبا"، فهو أعلى من العرفى وأدنى من الاصطلاحى.

وعلى الرغم من هذا فليس من المستحيل أن نتعرف على البعد الجمالى الذى للأدب، وهو ما نجده فى بعض الكلمات الوصفية التى نجدها فى كتب النقد الأدبى من قبيل: الماء - الرواء - الرونق - الطلاوة - الحلاوة - الرشاقة - العذوبة.. إلى آخره(...).

صحيح أننا نفتقر إلى تعليل يرفعها من مستوى الوصف الجمالى العام إلى مستوى الحكم المحدد، إلا أنها - على الرغم من هذا - تدل على نزعة جمالية فى التلقى النقدى للأدب. ولم تخصص

هذه الأوصاف بـ "الشعر" دون "النثر"، إنما هى مطلوبات عامة فى الاثنين، ومن ثم فهى أدخل فى مفهوم "الأدب" عموما منها فى جنس أدبى بعينه.

أما المفهوم الثانى فهو محدد للغاية، وقد كان أول طَرْحه من قبل الفلاسفة، وهو "التخييل". فقد أضاف الفلاسفة المسلمون "التخييل" باعتباره قيمة أدبية فارقة بين ما هو أدبى وما ليس كذلك، فكل "أدبى" هو "قول مخيل" على قاعدة "المحاكاة"، فإذا احتوى على الوزن كان "شعرا" وإذا خلا منه كان "قولا شعريا"، يعنون به "النثر" بجميع فنونه، حتى إن "الفارابى" يلحق الخطابة بالشعر إذا ما أفرط الخطيب فى المحاكاة المخيّلة[١٠١]، ومن ثم فالشعرية أو لنقل "الأدبية" هى اللغة المخيلة، وما عداها اللغة العادية أو العرفية ذات الوظائف الاجتماعية. وهكذا أمكن إقامة الفارق الحاسم بين ماهية "اللغة الأدبية" و"اللغة العادية"، ولكن يتبقى ظاهرات تجلى هذا التخييل، هنا يأتى المفهوم الأخير، وهو: "البلاغة"، ولكن ليس هذا المفهوم العام الذى أتعب الجاحظ ارتحالا بين الثقافات بحثا عنه. ولا هو المفهوم الخاص الذى يحيل إلى موضوعات "البلاغة" الثلاثة.. وفى نزعة نظرية لافتة، تحدث "الأستاذ"[١٠٢] عن فلسفة علوم البلاغة الثلاثة تحت مفهوم "المقدرة الإبداعية" التى يبدو أنها - عنده - فعالية نوعية للملكة اللغوية، يقول "الأستاذ": "... ويبدو أن منطلق البلاغيين - فى علم البديع - هو نفس منطلقهم فى مباحث البلاغة كلها، حيث جعلوها مستويين:

الأول تتحرك فيه المقدرة الإبداعية لكى تحقق البيان فى المفرد، أو المطابقة فى المركب.

الآخر: تتحرك فيه هذه المقدرة فى مجال التحسين، من حيث كانت مهمة أرباب الفصاحة والبلاغة، فيما يصوغون من شعر ونثر، البيان (إفرادا وتركيبا) أولا، ثم التحسين ثانيا"[١٠٣].

"ولعل المصطلح الجامع لتجلى المقدرة الإبداعية تلك هو "العدول" المعادل العربى للانزياح فى الأسلوبية الغربية.. وبصدد "العدول" فى البلاغة العربية، يقول "الأستاذ": ".. وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالى، فإن البلاغيين ساروا فى اتجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها فى الأداء الفنى. وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالى الذى أقامه النحاة واللغويون، بل إن ذلك يؤكد على إدراكهم لتحققه، بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التى يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول فى هذه الصياغة"[١٠٤]..

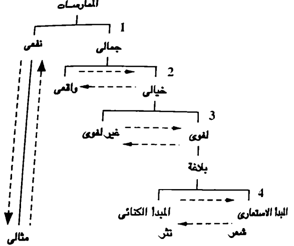
إن هذا تصور على قدر كبير من الأهمية لما نحن بصدده، فهو امتداد لغوى لقول الفلاسفة بالتخييل عنصرا حاسما فى "أدبية" الأداء اللغوى. فالتخييل عدول عن الواقع وموضوعيته، كما البلاغة عدول عن الأداء المثالى، وكأن الواقع يعادله الأداء المثالى للغة مستوى أولا، والتخييل عادله الأداء البلاغى مستوى ثانيا، والعدول آلية الانتقال من المستوى الأول إلى المستوى الثانى، وبإقامة التطابق بين: التخييل والأداء البلاغى، نكون أمام المفهوم العربى للأدب ولغته.

فالأدب - بناء على ما سبق - ممارسة لغوية (أداء لغوى) تستهدف إنتاج الجمال بواسطة التخييل الذى يعدل باللغة عن الأداء المثالى ليتجلى فى مجموعة من الوقائع اللغوية النوعية لها قانونيتها

الداخلية الخاصة والنوعية التى لا تتخلف فى هذا الجنس الأدبى أو ذاك، بقدر ما تعدّل من وظائفها بحكم هذا الجنس أو ذاك.

وإذا ما تأملنا المفاهيم الثلاثة السابقة: "الأدب"، و"التخييل"، و"البلاغة" سنجد أنها تمثل عدولا، ولكنه عدول ملائم للمستوى الذى يشغله المفهوم من تعريف الأدب، ويتراتب هذا العدول تراتب تلك المفاهيم من الغاية الجمالية إلى الأداة التخييلية إلى الناتج البلاغى.

ويمكن أن نوضح هذا الذى نذهب إليه من خلال الشكل التالى:



غنى عن الذكر أنه ليس ثمة فصل حاسم ولا تناقض تام بين أية تقابلات ثنائية، بما فى ذلك ثنائياتنا هذه (الأسهم المتعاكسة) إنما هو فصل إيضاحى لا أكثر.

تشير الأرقام إلى مستويات العدول، ولكن لنبدأ - أولا - بإيضاح مفهوم مصطلح العدول الذى له تمكنه من خطاب التراث العربى، عند اللغويين: "ابن جنى"، والبلاغيين: "عبد القاهر" و"السكاكى"، وحتى الفلاسفة: "ابن سينا"، ومن ثم فهى أولى بالاستخدام من المعادل الغربى: "الانزياح". والعدول لغةً: الانحراف عن شىء أو اتجاه إلى شىء أو اتجاه آخر، ففيه معنيان:

الأول: تجاوز للشىء المعدول عنه.

الآخر: اختيار للشىء المعدول إليه.

وفى تراثنا (اللغوى والنقدى والبلاغى) أخذ "العدول" عدة مفاهيم منها:

أولا المفهوم النقدى: العدول عن طريقة السابقين. وهو ما نجده فى المعركة النقدية بين أنصار القدماء وأنصار المحدثين.

ثانيا المفهوم البيانى:- العدول عن الحقيقة إلى المجاز، فيما يخص أحوال اللفظ منفردا.

ثالثا المفهوم التركيبى:- العدول عن الأبنية والصيغ النمطية (المعيارية)، فيما يخص أبواب علم المعانى.

رابعا العدول الجمالى: العدول عن الوضوح إلى الغموض، وعن القريب إلى البعيد. ويوجد فى علم المعانى كما يوجد فى علم البيان، وفى سواهما.

خامسا العدول الأجناسى: العدول عن بعض خصائص الجنس الأدبى إلى خصائص جنس أدبى آخر، وقد تعرض النقاد العرب لهذا العدول، وإن لم يضعوا له مصطلحه، كما سبق فيما رواه

"التوحيدى" من كون "النثر" فيه من "الشعر" والعكس. وكما سبق في رأى الفارابى من إلحاق الخطبة بالشعر إذا أغرق الخطيب في المحاكاة التخييلية..

وبناء على ما سبق فالعدول انزياح عن المعيارى والنمطى والسائد، وبكلمة انزياح عن "العرفى" العام، واختيار لكل ما يحقق فردية الأداء وفرادته. الأمر الذى يكاد يطابق بين "الأدبية" و"العدول" وعلى كل مستويات الأدبية.

أدبية السرد

لا نجادل فى أن الخطاب الأدبى العربى - لظروف النشأة والتكوين - كان أشد اهتماما بالشعر منه بالنثر، ولكنا لا نعدم على هامش هذا المتن وجودا نوعيا ومتميزا لخطاب عن "النثر" ربما زعمنا أنه أشد تميزا من خطاب المتن. وذلك أن النقاد الذين تجشموا مؤنة العناية بذلك المهمل كانوا على وعى بالدرجة الصفر التى ينطلقون منها، ومن ثم فقد تعاطوا أشياء لها علاقة بالنظرية الأدبية والجنس الأدبى فضلا عن النقد والبلاغة. ولعل من المهم أن نفتتح تصوراتنا فى هذا الصدد بقول لصاحب الكتاب المختلَف على تسميته ونسبته: "نقد النثر" لـ "قدامة بن جعفر"، أو "البرهان فى وجوه البيان" لـ "ابن وهب الكاتب". وأيا ما كانت تسمية الكتاب أو نسبته، فقد ظهرت فيه كلمة "القصة" بوضوح لافت. والأكثر إدهاشا موضعها الذى أتى بعد "باب الاستعارة"، وتحت عنوان "باب فيه الأمثال". وللأهمية البالغة لما جاء فى هذا الباب نورده بشكل شبه كامل. يقول صاحب الكتاب ممهدًا لحديثه فى القصة:

.. فأما الأدباء والحكماء، فلا يزالون يضربون الأمثال، ويبيّنون للناس تصرّف الأحوال، بالنظائر والأشباه والأشكال. ويرون أن هذا النوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا.. وإنما فعلت العلماء ذلك لأن الخبر، فى نفسه، إذا كان ممكنا فهو يحتاج إلى ما يدل عليه وعلى صحّته. والمثل مقرون بالحجّة.. فلذلك جعلت القدماء أكثر آدابها وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الوحش والطير. وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها، وتصريف القول فيها، حتى يتبين ما آلت إليه أحوال أهلها عند لزومهم الآداب أو تضييعهم إياها. ولهذا بعينه، قص الله علينا أقاصيص من تقدّمنا ممّن عصاه وآثر هواه، فخسر دينه ودنياه، ومن اتّبع رضاه، فجعل الخير والحسنى عقباه وصيّر الجنّة مثواه ومأواه..".(١٠٥)

.. لدينا – إذن – ثلاث كلمات هى: "الخبر"، و"المَثَل"، و"القصص". وهى – فى سياق ما سبق – لا تترادف، وإن كان لها جميعها مركز مفهومى واحد، ويضاف إلى هذه الكلمات الجنس الأدبى الذى يظلها جميعا: "النثر":

- النثر:......
- الخبر: حدث عرى ذكره عما يؤيده.
- المثل: معادل برهانى على الخبر.
- *القصة*: حدث أو أكثر (خبر) يحمل برهانا عليه (مثل) بذكر عاقبته.

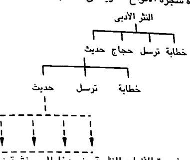
هذا التعاضد الدلالى، بين "الخبر"، و"المثل"، و"القصة"، يلعب دورا شديد الأهمية فى دلالة كلمة "القصة" على الجنس الأدبى المعروف. من جهتى المحتوى والشكل كما هو الحال مع أى جنس أدبى. فبالنسبة للمحتوى يفهم من حضور دلالة "الخبر" فى مفهوم "القصة" أن هذا المحتوى ذو طبيعة إخبارية بامتياز، بكل ما تستوجبه هذه الطبيعة من لغة ذات بلاغة نوعية. أما بالنسبة للشكل، فيفهم من حضور دلالة "المثل" فى ذلك المفهوم، إذ يشير إلى الطبيعة التمثيلية التى للقصة فى تقديم موضوعها. ولأن "الجنس الأدبى" لا يفرق بين خصائص الشكل وخصائص المحتوى، فثمة حديث عن وحدة ما بينهما نتبينه فى قول "قدامة" (أو ابن وهب الكاتب): "أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها، وتصريف القول فيها" بما يشير إلى خصيصة بنائية نوعية تعتمد منطقا لتسلسل الخبر (الأخبار) أو لنقل "تسريده" وصولا إلى ما سماه العاقبة، والتى لا تختلف كثيرا عن "النهاية" أو "الخاتمة".. إننا، حقا، إزاء تصور للبناء السردى، صحيح أنه تصور عام، ولكنه قابل لأن يؤسس عليه..

يبقى - أخيرا - أن نلتفت إلى فارق حاسم بين "الشعر" و"النثر". فالقيود الشعرية المانزة لشكل الأول حصر التعدد فى أغراضه. بينما كانت الحرية طابع الإبداع النثرى (راجع الدلالة المعجمية للكلمة: "النثر") فتعددت صوره وأشكاله، وتنوعت أغراضه وأنواعه، وتباينت طرائق الكتّاب حتى صار لكل كاتب طريقته الفنية الخاصة. وقد ذكر "ابن وهب" (قدامة بن جعفر) أنواع "النثر" فى "باب فيه المنثور وما

جاء فيه، وهي: "الخطب"، و"الترسل"، و"الاحتجاج" و"الحديث"(١٠٦).

ويبدو أن المؤلف يُدْخل "الخبر" و"المثل" و"القصة" ضمن النوع النثرى: "الحديث"، إذ إنها - جميعا - لا تدخل فى أى من النوعين الآخرين. والأنواع النثرية التى سردها الكتاب المتنازَع عليه ما زالت على حالها حتى وقت الناس هذا، وإن زيد فيها وانتُقِص منها ، فـ "الخطابة" تقلصت إلى الخطابة المحفلية. و"الترسل" انسحبت الدولة من توظيفها لخدمة مؤسساتها (دواوينها) فتحرر من غاياتها الإدارية وأخلص لذاتية منشئه. و"الاحتجاج" ظل يرفد بقاءه الاختلاف الفكرى حتى الآن. وأخيرا: "الحديث" ويتنزل إلى ثلاثة أنواع: "الخبر"، و"المثل"، و"القصة"، وجميعها لها حضورها بدءا من وسائل الإعلام، والصحافة منها على وجه التحديد، ووصولا إلى الإبداع الأدبى.

وهذه شجرة الأنواع النثرية فى الكتاب:



ولا تنتهى شجرة الأنواع النثرية عند هذا الحد فثمة نوع، إن يكن قد غاب من الخطاب الأدبى، فإنه حاضر، وبقوة ووضوح، فى الواقع الإبداعى العربى القديم الذى عرف "المقامات" و"المنامات" و "الليالى"

و"الأيام" و"السيرة الذاتية" و"السيرة الغيرية" (التراجم) و"أدب الرحلات".. إلى أخره. ومن ثم تفرعت "القصة" إلى تلك الغصون (المنقطة) الدالة على كل الغياب النظرى، وفى الوقت نفسه على الحضور الإبداعى.

ما ينقص شجرة الانواع السابقة جذر/ أصل فى غاية الأهمية بإمكانه أن يفسر لنا اتساع جنس "النثر" وتوزّعه على كل هذه الأنواع المختلفة سواء مقاصد، أو مقامات، أو خصائص. هذا الجذر هو "الكلام الاجتماعى"، أو الممارسات اللغوية قبل الأدبية. فهى الأخرى"نثر"، ولكنها نثر فى الدرجة الصفر من هذه الأدبية. يمكن الحديث عن تشاكل من جهات واختلاف من جهات أخرى بين ذلك الكلام وبين "النثر الأدبى".

التشاكل بين الكلام الاجتماعى و"النثر الأدبى"

على هيئة المجتمع يكون كلام أفراده، فثمة ما يشبه الارتباط العلّى بين الاثنين يكون فيه نظام المجتمع علّة طبيعة كلام أفراده. ولا يكاد يخرج "النثر الأدبى" عن هذه المسلّمة، فثمة ارتباط حيوى بينه وبين مجتمعه منه يستمد موضوعاته ويتوسل بأساليبه، مؤسسا أوسع ما أمكن لجنس أدبى أن يصنع من قاعدة تلقٍّ.

والكلام الاجتماعى غير مقيد بقواعد تحدد أشكاله، ولا تقاليد تضبط تشكله الحر، إذ إنه محتوى أكثر من كونه شكلا. وكذلك "النثر الأدبى" بلا شكل مسبّق يجب على الناثر أن يحققه، ومن ثم فهو حر من أى شىء يوجه تشكله، إنه مساحة حرية مفتوحة ومطلقة من أى شرط غير إنجاح الاتصال. وهذا يؤدى بنا إلى التشابه الأكبر بين

"الكلام الاجتماعي" و"النثر الفني" فكلاهما تشف لغته عن دلالتها. بمعنى أن فاعلية كل منهما لا تقع على اللغة، وإنما على "الموضوع" الذي يجب على اللغة أن تؤديه دون عبث به ولو كان عبثا جماليا. إن لغة الاثنين ليست مجازية على الإطلاق، وإنما هي لغة مرجعية بامتياز.

وأخيرا، فإن أنجح اتصال لغوي لا يتحقق كما يتحقق في الكلام الاجتماعي. وكذلك "النثر الأدبي". فهو الجنس الأدبي الذي لا تَفْرُط "أدبيته" على بقية الوظائف الأخرى. وإنما ثمة معادلة شديدة الدقة بين جميع الوظائف داخل مرسلته/ نصه، ومن هنا تميّز أدبيته وتمايزها عن شعرية "جاكوبسون". فمرسلته لا تهتم بذاتها، ولا تحفّز وظيفتها للهيمنة على بقية الوظائف. إنها - بالأحرى - توزع اهتمامها بذاتها على العوامل الأكثر فاعلية في إنجاح الاتصال: "المرسل"، و"السياق"، و"المرسل إليه". فتحقق - بالتالي - نموذج الاتصال داخليا تماما كنموذج الاتصال الفعلي في الكلام الاجتماعي.

الاختلاف بين "الكلام الاجتماعي" و"النثر الأدبي"

لا شك في أن "الكلام الاجتماعي" و"النثر الأدبي" مختلفان، ولكن تحديد مواطن الاختلاف على قدر كبير من الأهمية، وذلك لسببين: أحدهما ما سبق من ذكر لمواطن التشاكل. والآخر: للتمييز بين الأدبي/ الخاص والاجتماعي/ العام، هذا التمييز الضروري للاثنين معا.

إن أول مظهر من مظاهر الاختلاف هو المقصدية، فمقصدية الكلام الاجتماعي نفعية خالصة، مهما توسلت بسمة أو أكثر من السمات المميزة للأدبي بشكل عام. أما مقصدية "النثر الأدبي" فهي

جمالية، وإن لم تكن خالصة لهذه الجمالية. فوحده هذا الجنس يجمع بين الجمالي من خلال أسلوبيته والوظيفي من خلال دلاليته.

أما المظهر الثاني من مظاهر الاختلاف، فالكلام الاجتماعي يتكئ على المقام التواصلي اتكاء شديدا، إلى الحد الذي يجعله، في بعض المواضع، بديلا من اللغة. فالإشارة الجسدية تمثل فعلا دالا كدلالة اللغة بما يغني عنها تماما. أما في "النثر الأدبي" فالمقام التواصلي داخلي، ومن ثم فهو معبَّر عنه لغويا، وحضور أي نوع من أنواع العلامات فيه يكون حضورا لغويا كذلك.

أما المظهر الثالث للاختلاف فيتجلى في أسلبة "النثر الأدبي" بشكل مكثف، ولكن لا يقع فعل الأسلبة هذا على لغة "النثر"، وإنما على محتواه. وهذه الأسلوبية ماثلة في الطرائق الخاصة بتوزيع المحتوى، والبناء النوعي للعلاقات بين عناصره وبعضها بعضا، وطبيعة هذه العلاقات، وأخيرا المنطق القائم من ورائها. ولا شك أن كل هذا بالنسبة للكلام الاجتماعي مجرد تعقيد لا يتطلبه المقام التواصلي.

الكلام الاجتماعي شفاهي خالص، و"النثر الأدبي" - بجميع أنواعه عدا الخطابة - كتابي خالص، والفروق كبيرة وكثيرة ومتعددة المستويات بين الكتابية والشفاهية، إذ تبدأ من الفرق بين مكانية "الحرف" وزمانية "الصوت"، وتتوالى المستويات إلى أن تنتهي عند رؤية العالم الجمعية في الشفاهية والفردية في الكتابية.

وأخيرا، فالكلام الاجتماعي متنوع بحسب مقاماته، ولكن تنوعه هذا لا يغير من طبيعته في شيء. أما تنوع "النثر الأدبي"، فإنه

ينعكس مباشرة على طبيعته، وتكون له آثاره الحاسمة فى تمايز أنواعه بعضها من البعض الآخر.

جدلية التشاكل والاختلاف

هذا التشاكل والاختلاف بين الكلام الاجتماعى و"النثر الأدبى" يؤسس لأدبية Poetics على قدر كبير من التميز من بين جميع أجناس الأدب الأخرى، إنها أدبية تستند إلى الفعل اللغوى العام فى أكثر خصائصه اللغوية أهمية، ثم تتميز عنه من خلال خصائص أخرى خاصة به كجنس أدبى.

هذا يعنى توظيف "النثر الأدبى" لمظاهر التشاكل مع الكلام الاجتماعى لتحقيق الاتصال، وفى الوقت نفسه يوظف مظاهر الاختلاف لتحقيق خصوصيته كجنس أدبى. ويتم هذا وفق جدل التشاكل والاختلاف، حيث يضبط التشاكلُ إغراقَ الاختلاف فى خصوصيته/ أدبيته حتى لا يصل إلى حد القطيعة الجماليةِ مع الأساس الاجتماعى، بل يظل على مسافة منه متصلا به، ويحفِّز الاختلافُ مظاهرَ التشاكل لكى تتجاوز أساسها النفعى وتنخرط - بالتالى - ضمن المقصدية الجامعة بين الجمالى والاجتماعى.

ولعل هذه الجدلية كانت وراء رأينا سابقا من انتقال كلمة "الحديث" فى كلام قدامة (ابن وهب) بمحمولها الاجتماعى إلى دائرة الاصطلاح، مسندا إليها الأنواع السردية الثلاثة: "الخبر"، و"المثل"، و"القصة". وما أسندناه نحن إلى القصة من كل الأنواع التى رفعت الحكى من مستواه الاجتماعى إلى المستوى الأدبى. وهذا يجعلنا نسائل اللغة عن معانى هذه الأنواع جميعا..

من معانى الحديث المعجمية: الكلام. يقول "الراغب" فى مفرداته "وكل كلام يبلغ الإنسان من جهة السمع أو الوحى فى يقظته أو منامه، يُقال له: حديث. قال عزّ وجلّ: (وَإِذْ أَسَرَّ النَّبِيُّ إِلَىٰ بَعْضِ أَزْوَاجِهِ حَدِيثًا). قال تعالى: (وَعَلَّمْتَنِي مِن تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ) أى: ما يحدّث به الإنسان فى نومه. وسمّى الله تعالى كتابه حديثا: (فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِ).. وقوله تعالى: (فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ) أى أخبارا يُتمثّل بها"[١٠٧].

وبصدد الآية الأخيرة، فإن "الزمخشرى" يراها مجازا. قال: "ومن المجاز: صاروا أحاديث"[١٠٨]، ويبدو أنه يعنى به المجاز المرسل الذى علاقته السببية، فتجاوز "الحق" سبحانه وتعالى عن ذكر شديد انتقامه منهم، وهو السبب، إلى ما نتج عنه من تناقل الناس أخبارهم فى أحاديثهم تعجّبا من بليغ ما نزل بهم، وهو المسبّب. ونحن إلى "الراغب" أميل، فبغير افتراض للمجاز ينتج المعنى الذى أراده "الزمخشرى"، فأى انتقام أعظم من أن يمسى أناس ولهم وجودهم وحياتهم فى زمان معين ومكان محدد، فما يدركهم الصباح إلا وقد صاروا حكايات يتناقلها الناس فى كل مكان وفى كل زمان.. إن أمرا ما لم ينزله بشر ببشر من قبل، ولا يمكنهم من بعد، هو المسئول عن تحول هؤلاء من الوجود العينى إلى الوجود اللغوى !!

ويؤكّد على هذا أن من معانى الحديث: الخبر، يقول "ابن منظور": "والحديث: الخبر يأتى على القليل والكثير، والجمع أحاديث"[١٠٩]. ومن دلالة الحديث – كذلك – عكس القديم، ومنه المحدَث أى الجديد،

قال تعالى: "مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ" (الانبياء: من الآية ٢) (١١)، وكأنهم نظروا إلى دلالة الحديث/ الكلام، وأنه لا يكون ابتداء، وإنما يكون بعد أن لم يكن، فسموا كل جديد محدثا. إذن، فالمكون المعجمية لكلمة "حديث" هي "الخبر"، ويبدو أنه منظور فيه أنه لا يصبح خبرا إلا من خلال انتقاله من.. إلى... ومن ثم يشترك في الكلام في كونه صادرا هو الآخر من.. إلى.. وإذن، فكل خبر هو حديث، ويمتنع العكس، فليس كل حديث خبرا، وعلى قاعدة هذا الفارق بين الكلمتين صار العام منها: "الحديث" فعلا والخاص منها "الخبر" مفعولا، وذلك في قوله تعالى: "يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا" (سورة الزلزلة:٤). وتأخذ الكلمة في القرآن الكريم معنى القصة، فخمس مرات وردت بصيغة الاستفهام مفتتحا لقصة/ لخبر ما: هل أتاك حديث..؟

- قال تعالى "وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى" (سورة طه:٩)

- وقال عز وجل: "هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ" (سورة الذريات:٢٤).

- وقال تبارك اسمه: "هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى" (سورة النازعات:١٥).

- وقال سبحانه "هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ" (سورة البروج:١٧).

- وقال جل وعلا: "هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ" (سورة الغاشية:١).

"الخبر"

الخبر: *النبأ*، واسم الفاعل منه: العالم بالأنباء. ومنه "الخبير" من *أسماء الله الحسنى*، أي العليم بكل نبأ كان أو سيكون. في

السماوات والارض. يقول "ابن منظور" "والخبَر، بالتحريك، واحد الأخبار. والخبر ما أتاك من خبر عمّن تستخبر.. وخبّره بكذا وأخبره: نبّأه"(١١١). وتضيف "البلاغة" بعدا متعلقا بالدلالة السابقة، وهو صدق النبأ/ الخبر من عدمه. فالخبر - عندهم - ما احتمل الصدق والكذب، وقد عرض صاحب "معجم الكليات" لنقاشات كثيرة في هذه المسألة ما احتمل الصدق والكذب إما (١) لغة أو (٢) اعتقادا أو (٣) قياسا إلى خارجه(١١٢). أما اتكاء دلالة الخبر على النبأ فلا أهمية له فقد ضبطت دلالة الكلمة معاني القرآن، ولننظر إلى أي حدٍّ عظّم "الراغب" دلالة النبأ: "خبر ذو فائدة عظيمة يحصل به علم أو غلبة ظن، ولا يقال للخبر، في الأصل، نبأ حتى يتضمّن هذه الأشياء الثلاثة"(١١٣): الفائدة، والعلم، وغلبة الظن..أزعم أن في كل ما تقدم تغاض عن مقتضى الدلالة اللغوية نفسها والتي تقتضي حدثا لشخص، أو جماعة، أو بلدة، سواء وقعت منهم أو وقعت لهم، فلما تناقلته الألسنة لغةً صار: "خبرا" فيه من دلالة الحديث أنه يصدر من مخبِر إلى آخر، أكان مستخبِرا أم لم يكن. ويؤكد ما نذهب إليه شيوع كلمة "الأخبار" لتغطي كل فنون السرد التاريخي، سواء في عناوين الكتب أو في ثناياها(١١٤).

"المثل"

تدور جميع تقليبات الجذر اللغوي (م ث ل) حول التشابه، يقول "ابن منظور": "مِثْل: كلمة تسوية.. والمِثْلُ: الشِّبْهُ، يقال مِثْلُ ومَثَلُ، وشِبْهٌ وشَبَهٌ، بمعنى واحد.. والمَثَلُ والمثيلُ كالمِثْلِ، والجمع أمثال.. والمَثَلُ: الشيء يُضْرَب لشيء مَثَلاً فيُجْعَلُ مِثْله.. والمثال: المقدار من

الشَّبَه، والمثُل ما جُعِلَ مثالا، أى مقدارا لغيره يحذى عليه، والجمع المُثُل وثلاثة أمثلة، ومنه أمثلة الأفعال والأسماء فى باب التصريف. وتماثل العليل: قارب البرء فصار أشبه بالصحيح.. وماثل الشئ: شابهه. والتمثال: اسم للشىء المصنوع مشبَّهًا بخلق من خلق الله"[115].

وبصدد الدلالة الاصطلاحية، يقول "د. أحمد مطلوب": "المثل: من أول المصطلحات التى ظهرت فى الدراسات القرآنية والبلاغية.. ويتضح من كلام (لـ) الفراء وأبى عبيدة أن المثل قد يراد به المثل بمعناه العام، أو يراد به التشبيه وما يتصل به من تمثيل. وقد استعمل الجاحظ المثل بمعنى الاستعارة.. وكانوا يقرنون بين المثل والاشتقاق والتشبيه. أى أن المثل ظل مرتبطا بالتشبيه وما يتصل به من استعارة وتمثيل.."[116].

ولعل اتساع دلالة "المثل" من الدلالة العامة: اللغوية، باتجاه البلاغة استعارة وتشبيها وحتى الكناية[117] على قاعدة التمثيل، يعود إلى تنوع تجلياتها، وبخاصة فى القرآن الكريم قال تعالى: "كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ أَمْثَالَهُمْ" (سورة محمد: من الآية3) فجاءت هذه الأمثال على سبيل التشبيه، وجاءت على سبيل الاستعارة، وجاءت تمثيلا خالصا كما فى قوله تعالى: "أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَداً رَابِياً وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهُ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ" (سورة الرعد:17).

يقول "ابن القيم": "يقول شيخنا رحمه الله: وقع فى القرآن أمثال، وأن

أمثال القرآن لا يعقلها إلا العالمون، وأنها شبيهة شيء بشيء، في حكمه وتقريب المعقول من المحسوس أو أحد المحسوسين بالآخر واعتبار أحدهما بالآخر"[118]..

صحيح أن ابن القيم يكاد يصرح بالتشبيه البلاغي فيما سبق من كلامه، وصحيح أن الأمثلة القرآنية التي ساقها بعد قائمة على التشبيه، غير أن في كلامه ما يفيد في إطلاق المثل من أسر البلاغة، ليكون التشبيه والاستعارة مسألة صوغ لغوي تحضر أو تغيب بحسب السياق والوظيفة، دون أن يكون حضورها محددا لماهية المثل ولا يكون عدمها إلغاء لها.. إن استقراء المثل، في القرآن الكريم[119]، يمكن أن نستخلص منها عدة خصائص هي:

١- النثرية: الأصل في المثل أن يكون نثريا، صحيح يرد "المثل" في الشعر، ولكنه وجود غير أصلي، إنه من قبيل التناص الأسلوبي، أو الأجناسي. ونثرية "المثل" تعني مطلق حريته في كيفية تمثيل موضوعه.

٢- السردية: يغلب على "المثل" في القرآن الكريم أن يكون سرديا، أعني أنه يقوم على عنصر قصصي أو أكثر، فالسردية هي الشكل الذي يأخذه النثر في المثل، وبخاصة القرآني منه.

٣- البلاغية: ينفتح النثر السردي، في المثل لقبول، تشكيل لغته بلاغيا دون شرط عليه. ولكن يسود البيان البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية في صياغة المثل، نظرا للوظيفة المناطة به: إيضاح موضوعه.

٤- التمثيل: يخلط الخطاب المعجمي والأدبي بين التمثيل والمثل، نظرا لغياب التحليل النوعي للمثل. وباعتبار هذا الغائب، نزعم أن الاثنين يتمايزان، فالمثل هو الواقعة اللغوية المعروفة، بينما التمثيل إنتاجية هذه الواقعة.

إن المثل - باعتبار كل ما سبق - جنس نثرى وسيط، يقع فى المسافة بين "الخبر" و"القصة"، بالقدر الذى يتحمله من مفارقة الواقع.
فالمثل ليس مرتهنا بما حدث كما هو حال "الخبر".

"القصة" عرف العرب "القصص" واحدا من أهم فنون ككل الأمم، غير أنهم لم يعرفوا قصة توفرت فيها شروط القصة (أجناس) القول. عرفوها فى القرآن الكريم. وعلى كجنس أدبى بشكل معجز مثلما فالحقيقة أنهم لم يتمكنوا، لسبب أو لآخر، من الرغم من هذه المعرفة، مقاربتها مقاربة أخص مما فعلوه مع القرآن الكريم عموما[1] فتناولوها كما تناولوا الأمر والنهى والخبر والاستخبار.. إلى آخره. وينفرد "ابن وهب" (أو "قدامة") من بقية أعلام تراثنا فساق "القصة" بمعرض حديثه عن "الخبر" و"المثل" بدلالتيهما اللتين عرضنا لهما. وخلف هذا السياق رؤية تبرر ما تساوق فيه، فيبدو أن الرجل كان على وعى تام بأن "القصة" هى هذا الفن (الجنس) من فنون القول النثرى الذى يتسع ليستوعب كلا من "الخبر" و"المثل" وخصائصهما، فيمنحهما الشكل الأكثر تميزا وتمايزا واكتمالا، مؤديا أغراضهما كما لا يستطيعان أن يؤدياها. وذلك لخصائص داخلية فيها يمكن أن نتبينها من خلال المقارنة بين الثلاثة.

إن "الخبر": سرد مطابق للواقع أو هكذا يجب. و"المثل": سرد تمثيلى موازٍ لخبر ما غير مشروط به إلا من جهة الناتج التفسيرى. أما "القصة" فإنها: صياغة واقع داخلى فيها يتضمن بعض وحداته خبرا/ أخبارا تلعب القصة فى مجملها دور التمثيل التفسيرى له

لها بطرائق خاصة بها. ولا تتوقف ممكنات قراءة تساوق هذه الأنواع النثرية الثلاثة عند حد ما سبق. فثمة شيء آخر يجمع بينها على قدر من الأهمية، أعنى الإطار الاتصالى الذى يحيط بلغته. إذ يصدر الثلاثة من "مرسل" إلى "مرسل إليه. ففى حالة "الخبر" من مخبر إلى مستخبر، وفى "المثل" من ممثل إلى ممثَّل له. وفى "القصة" من قاصّ إلى مقصوص له. ولهذا أثره الحاسم على لغة الثلاثة، سواء على مستوى البناء أو مستوى الوظيفة.

الجدير بالذكر أن العرب لم يجرّدوا - مطلقا - النص اللغوى من طرفى تداوله، بل إنهم قرأوه على ضوء هذه التداولية وسياقها. فعلوا ذلك فى "الشعر"، كما فعلوه فى "النثر"، وتجلت أكثر عنايتهم كمالا فى علوم "القرآن الكريم"، فاختصوا واحدا منها بسياقات نزول الآيات القرآنية، والذى أطلقوا عليه "أسباب النزول"، وتحت قاعدة: عموم اللفظ لا خصوص السبب انفتح سبب النزول (خصوصية السبب) على تلقى عموم المسلمين (عموم اللفظ)..

لقد ذهب العرب أبعد من ذلك فى رعايتهم للمقام التواصلى، فقد حولوه إلى مقولتين محايثتين للفعل التواصلى هما "مقتضى الحال" و"المقام"[١٢١]. أما المقام" فخاص بالمتكلم/ المرسل ومقاصده. بينما يخص مقتضى الحال" المستمع/ المرسل إليه. وهذا تفصيل يوافق رأى "د. تمام حسان"، وإن اتسع به عن الحدود التى حددتها البلاغة، حيث يرى أن المقام مصطلح يغطى: "جملة الموقف المتحرك الاجتماعى الذى يعتبر المتكلم جزءا منه، كما يعتبر السامع والكلام

نفسه وغير ذلك مما له اتصال بالتكلّم speech event وذلك أمر يتخطى مجرد التفكير فى موقف نموذجى -(١٢٢).

وعلى الرغم من أن التراث العربى لا يفرّق بين فنون القول فى درجة وجوب هذين الشرطين، فالحقيقة أن الأجناس الشعرية لا تراعيهما مراعاة تامة فى كل لحظة من لحظات النص، بل إنها لتصنع قطيعتها معهما فى اللحظة الحاسمة من النص لتمتلك شعريتها امتلاكا ذاتيا، أى داخليا. وتتميز الأجناس النثرية بكونها الأشد مراعاة لهما، وتحفيزا لفاعليتهما فى كل لحظة من لحظات النص. ليس فقط، إنما يتميز كل جنس نثرى بطريقة النوعية فى ذلك.

السردية.. نحو نظرية عربية

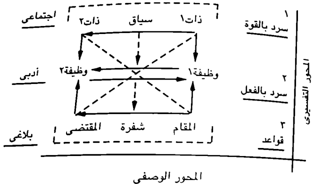
القص/ السرد أكثر هذه الأجناس خصوصية فى طرائق تحفيز فاعلية ذينك الشرطين، فوحده القص يستدخلهما ضمن نصه بانيا على هديهما بعض خصوصياته/ بلاغته السردية.

وبناء على التصور البلاغى لمداخلة فاعلى الاتصال على لغة المرسلة/ النص، يمكن تصور وجود مرسلة لغوية بين طرفين هذه هى البنية الأساسية للاتصال اللغوى. ولكن القص يخصص هذين الطرفين بوظيفة معينة لكل منهما، ليس لأى منهما أن يتعداها إلا على مستوى الإمكان فقط، وليس التحقق مطلقا.

ولا يعنى تخصيص هذين الطرفين وظيفيا أنهما فقدا شيئا مما لهما كذاتين اجتماعيتين، وإنما يجعل الوظيفة واحدة من أدوار هذه الصفة، ومن ثم فلا إمكان لتجريد الذات ونحن نتحدث عن الوظيفة،

تماما كما لا إمكان لتغييب الوظيفة ونحن نتحدث عن الذات. فجنس "النثر" عموما، و"القص" منه على وجه الخصوص لا تلغى أدبيته اجتماعيته، كما لا تلغى اجتماعيته أدبيته. فهو المساحة النموذجية التى تتطابق فيه الصفتان تطابق وجهى العلامة اللغوية عند "دى سوسير"، ولكن تأسيسا على طبيعة لغته التى لا تكاد تفارق لغة المجتمع إفرادا وتركيبا وإن خصصتها بناء.

وحضور الذات فى وظيفتها، على قاعدة الرؤية البلاغية لكل خطاب لغوى: "المقام" - "والمقتضى"، له نواتجه الهامة للنظرية السردية والنموذج الاتصالى الذى تتبلور داخله. ومن أجل وضوح أكثر، فلنتأمّل الشكل التالى:



هذا شكل غير قابل لأن يحلّل إلى ما هو أبسط، فتعقّده دالّ على ديناميته، كما إنه يحيل إلى مدى تعقّد علاقة الاجتماعى بالسردى التى أشرنا إليها سابقا. ثمة مستويات ثلاث:

الأول: المستوى الاجتماعى، حيث السياق المشترك بين جميع الذوات القائمة بالاتصال العام فعليا، والاتصال السردى يقوم بالقوة فيه، باعتباره واحدا من ممكناته.

الثانى: المستوى الأدبى، وفيه يتحقق الإمكان السردى، فى الاتصال العام، متحولا من الوجود بالقوة فيه إلى الوجود بالفعل، فى نسق اتصالى جديد.

الثالث: المستوى البلاغى، وتمثله القواعد التى يقوم عليها الاتصال السردى.

ولقراءة الشكل السابق يجب النظر إليه على المحورين: المحور الأفقى (الوصفى)، والمحور الرأسى (التفسيرى).

أولا: المحور التفسيرى

يمثل المحور التفسيرى ما يسميه اللسانيون: "الدياكرونى" -Dia chronic : التعاقب(١٢٣) والذى يفسر طبقات التواصل السردى، وفيه ثلاثة مستويات:

١- مستوى الاتصال الاجتماعى العام (السرد بالقوة): حيث الذوات الاجتماعية والسياق المشترك بينها والذى يختصر مفهومه - بحسب "تمام حسان" - مجموع العناصر الخارجية المؤطرة للاتصال، والحاملة له، والفاعلة فيه، وأخيرا المعيِّنة لأطرافه.

٢- مستوى الاتصال الأدبى (السرد بالفعل): وفيه تحدد الذات دورها الاجتماعى أدبيا فى الخيار السردى ومن ثم تتوزع الأدوار إرسالا وتلقيا، دون فقد للدور الاجتماعى العام السابق فى أثناء الممارسة السردية، فلا يبعد الأمر أن يكون أكثر من تخصيص له. وفيه أيضا تبدأ المرسلة (السرد).

٢- مستوى قواعد الاتصال السردى (بلاغته): وفيه تخصص الوظيفة السردية الأولى بمراعاة "المقام" والوظيفة الأخرى بمراعاة "المقتضى" لتكتمل - بالتالى - المرسلة سردا وشفرة.. واضح من هذا المحور أنه يقدم ثلاثة أنساق تؤسس لثلاثة مداخل للتحليل المحايث للنص السردى. فالأول هو: التحليل الاجتماعى. وأما الثانى فهو: التحليل الذرائعى أو التداولى. بينما الثالث والأخير هو: التحليل البلاغى. وكل هذه المداخل مؤجلة إلى حين بناء علاقاتها بالمحور التفسيرى، أو الرأسى.

ثانيا: المحور الوصفى

هذا هو المحور البنيوى، أو التزامنى، والذى يطلق عليه اللسانيون السانكرونى Synchronic والذى يصف العلاقات المتزامنة بين عناصر طبقات التواصل السردى السابقة. ونتبين فيه، هو الآخر، مستويات ثلاثة:

١- مستوى الإرسال

ذات١ - وظيفة١ - المقام

فى هذا المستوى تتحول "ذات١" إلى "وظيفة١" دون أن تتجرد من وظيفتها بحكم تفكيرها بشروط المقام (السردى). وهذا تصور مغاير تماما لتصور السرديات الغربية التى تذهب إلى أن الوظيفة تجرد فاعلها وتحوله إلى مقولة محضة.

أ- الذات١:

إنها الأنا الفعلية، ذات الوجود الزمانى والمكانى المتعين، والدور الاجتماعى الخاص. ذلك الوجود الذى لا يكرسه مثل فعلها اللغوى العام الذى يمثل السرد (الحكى) واحدا من طرائقه الممكنة.

ب- الوظيفة[1] ذات[1] + مقصدية نوعية (المقصدية مصطلح جا...
ونعنى بها ذات[1] + مقصدية نوعية (المقصدية مصطلح جا...
بين الجنس الأدبى والموضوع) نخصّص بالسرد إرسالاً الفعل اللغو...
العامّ للذات، دون أن تفقد كثيرا من خصائصها أو خصائصه، إنه
- بالأخرى - تعيد توزيعه وتنظمه وفق تلك "المقصدية السردية".

ج- المقام:
يمثل المفهوم البلاغى للمقام شرط ملاءمة الكلام البليغ (الأدبى
عموما للمقام الذى يقوم فيه المتكلم، هذا فى الشفاهية. وفى حا...
السرد - وهو كتابى بطبيعته - فإنه يلعب دور الملاءمة نفسه
نفسها، ولجانبين الموضوع السردى (باعتباره مقاما كتابيا) وطرائق
أدائه.

٢- مستوى المرسلة

سياق - سرد - شفرة

هذا المستوى الذى تبدأ فيه المقصدية تحققها بدءا من اختيارا...
الموضوع من السياق وتوظيفها، سواء كما هى، أو بتأويلها...
بترميزها. لتتحول هذه الاختيارات إلى سرد أولى، أعنى مجرد سر...
لم يمتلك بعد كامل شكله ولا قواعد تشكله هذا الذى نجده...
العنصر الأخير باكتمال السرد شفرة.

أ- السياق:

مر بنا تعريف "د. تمام حسان"، وقد أجلنا مقاربته تحليليا لـ...
الموضع، إذ يبدو أن المفهوم غير محدد وشديد الاتساع، ويبدو...
صاحبه يقصد إلى ذلك قصدا، فالتحديد يورّط فى النمذجة، طره...

انتقده من تعريف البلاغيين لمفهوم "المقام". وبتبنى ذلك التعريف ستكون أهم سمات "السياق" اثنتين: "الكلية" و"اللاتجانس". وهاتان السمتان تجعل فاعلية الذات فاعلية مفتوحة اختيارا وتوزيعا، وحتى تأويلا وترميزا، دون أن يعنى هذا فرض التجانس على تلك الاختيارات، ولا العكس، فهذا أو ذاك يخص العنصر التالي..

ب- السرد:

غالبا ما يعرّف مصطلح السرد بأنه: "تنظيم اللغة، بإفراغها في بناء يمكن، من خلاله، نقل وصف للأحداث، بأسلوب مترابط ومنسجم"[(١٢٤)]. وهذا تعريف يطابق بين أمرين. الأول: السرد باعتباره لغة نوعية متميزة من لغات أنواع أخرى. الآخر: قوانين تنظيم هذه اللغة. أما نحن فنفرق بين الاثنين، وندل بكلمة:"السرد" على هذه اللغة النوعية قبل امتلاكها شكلا. وينشأ عن فاعلية مقصدية الذات على السياق اختيارا، وتوزيعا، و... و... وفيه ليس ثمة شفرة بعد، بل آليات بناء لا ترقى إلى أن تصبح "شفرة" (نظاما).

ج- الشفرة:

هي العنصر الثاني من التعريف السابق للسرد/ المصطلح، ونعني بها منظومة القوانين التي ضمنتها "ذات١" لغة سردها ليمتلك شكله. وهذه القوانين ليست عامة ولا يمكن تجريدها، أما خطاب السرديات الغربية فليست شفرات، وإنما محض مقولات عامة، أما "الشفرة" ابنة نصها داخل دائرة الاتصال، وليست انعكاسا آليا لقولة أو أكثر متعالية عليه.

٢- مستوى التلقى

ذات٢ – وظيفة٢ – مقتضى الحال

هذا المستوى من أعقد المستويات، إذ إن الاتصال يأخذ اتجاها واحدا من "المرسل" إلى "المتلقى"، والفعلين المستخدمين فى العملية تحدد وظائف الطرفين: يرسل transmit ويشارك share. وهذه المشاركة تبدأ من أعم نقطة فى دائرة الاتصال: "السياق" حيث كل الذوات مرشحة – فى حالة الاتصال الكتابى – لفعل المشاركة share. ومن ثم فإن المرسل (: ذات١) لا يستطيع أن ينتقل إلى السرد دون مشاركة المتلقى الذى يحاول صناعة صورته سرديا من خلال مراعاة مقتضاه.

أ- ذات٢:

ليست هذه الذات افتراضية مطلقا، وإن لم تكن متعينة، إذ إن كل ذات فى السياق مرشحة لأن تشارك فى الاتصال، بما فى ذلك "ذات١" نفسها. إن المرسل يلعب دور المرسل إليه وهو ينتقل من السياق إلى السرد. ومن ثم فخطاب السرديات الغربية، عن صورة للمتلقى ترتسم فى النص، صحيح، ولكن دون أن نسقط من اعتبارنا كون هذه الصورة تحيل إلى ذات فعلية هى أىّ ذات فى السياق المشترك.

ب- وظيفة٢:

إن قيام المرسل بوظيفة المتلقى فى أثناء قيامه بوظيفته، يعنى حضور وظيفة التلقى فى مستوى السرد بالفعل، وبالتالى انتقال الاتصال اللغوى العام (الموجود فى السياق: السرد بالقوة)

ليصبح اتصالا سرديا داخل النص، بكل ما ينتج عن ذلك من وظائف..

ج- مقتضى الحال: على مستوى الشفرة، تتجلى "وظيفة٢" فيما أطلقت عليه البلاغة العربية "مراعاة مقتضى الحال" باعتبارها عنصرا من عناصر هذه الشفرة التى تجذب إليها عددا من الوحدات السردية المهمة، لتفرض على دلالتها العمل لصالحها نصيا.

يبدو مما سبق أن هذا المحور: الوصفى، عبارة عن نسق من التحولات. فإذا ما وضعنا باعتبارنا العلاقات التى تمثلها الأسهم الداخلية فى الشكل السابق، أمكننا أن نتعرّف على أن هذه التحولات تخرج المحور الآخر: التفسيرى، من سكونيته، وتفتحه على الدينامية الواجبة للجنس الأدبى الوحيد الذى لا تتحق جمالياته بالقطيعة مع الممارسات اللغوية العامة: الاجتماعية، بل بالتأسيس عليها..

من بين بعض المعانى الأولية للبلاغة التى أوردها "الجاحظ" عن العتّابىّ أن: "كل من أفهمك حاجته فهو بليغ"[١٢٥] ، وبغض النظر عن تقييدات الجاحظ لهذا الكلام المرسل، فما يعنينا أن "العتّابىّ" يذهب إلى تطابق ما بين نجاح الاتصال وبلاغة المرسلة، وكأن الواحد منهما علّة الآخر، أيا كان جنس المرسلة، فهذا التطابق يغطّى كل أجناس المرسلات. وهذا تصوّر له أهميته النوعية فى خطاب نموذج التواصل السردى السابق. حيث تكون قواعد السرد هى بلاغته، إنها النظام الثانوى المسئول عن جنسية المرسلة باعتبار سرديتها، وعن إنتاجيتها باعتبار لغويتها، وأخيرا - وهذا هو الأهم - عن طبيعة العقد التواصلى بين المرسل والمرسل إليه.

لماذا "البلاغة العربية"

ثمة إشكالية تخص النظرية السردية الغربية فيما يخص موقع "البلاغة الغربية" منها. فمن المعروف أن البلاغة اليونانية Rhetoric أو "فن القول" (بالترجمة الحرفية للكلمة) قامت باعتبارها مقابلا للشعر، نظرا لقيامها بوظيفة نقيضة للتخييل فى الشعر، أعنى "الحجاج"[١٢٦]، ولم يُجْدِ ما ذكره "بارت" من تحول البلاغة الغربية، بعد اليونان، من تقابلها مع الشعر لتصبح بلاغة عامة تضم جميع الأجناس، عبر فعل الكتابة[١٢٧] فمع التطور الحديث بعد "دى سوسير" مباشرة أعلنت وفاة "البلاغة" اليونانية والوسيطة على السواء لتحلّ الأسلوبيات محلها وترث وظيفتها. وليست هذه الأسلوبيات بلاغة حجاجية ولا هى بلاغة معمّمة لسبب يقع فى الاسم/ المصطلح نفسه.. إنها فرع من اللسانيات العامة ولا علاقة لها بالبلاغة الغربية أصلا.

أما بلاغتنا فكانت على العكس، إذ نشأت استجابة لإحساس بجماليات اللغة والتى تجلّت أرقى صورها فى إعجاز القرآن الكريم. وفى السبيل إلى عقلنة هذا الإحساس تطوّرت مترافقة مع الذوق الأدبى إلى أن بلغت ما بلغته من اكتمال مقولات ومصطلحات ومفاهيم على يد "السكاكى".

.. وهكذا لم تركن البلاغة العربية فى نشأتها إلى جنس أدبى بعينه، والقرآن الكريم حاضر، وفى الوقت نفسه لم يكن لها أن تهمل تلك الأجناس ولا هذا القرآن، وهى تصوغ خطابها. لذا كان هذا الموقع العبقرى الذى شغله الشاهد البلاغى، سواء كان قرآنيا أو

أدبيا (أو موضوعا)، بل كانت تسميته "شاهدا". بما يشير إلى استقلال المقولة البلاغية عن الأداء من ناحية واتصالها به من ناحية أخرى. وهذا ما جعل "ابن الأثير" يذهب إلى القول بأن البلاغة لم تنشأ من استقراء كلام العرب، وإنما من النظر العقلىّ فى جماليات هذا الكلام. ومقتضى هذا أن البلاغة العربية تتمتع بعدد من السمات أهمها:

١- موضوع البلاغة العربية هو الأداء الأدبى بمختلف صوره وأجناسه.

٢- رافق الذوق الأدبى نشأة البلاغة العربية وتطورها.

٣- عقلنة الإحساس الجمالى كانت غاية البلاغة العربية.

٤- جاءت المقولات البلاغية عامة وغير مرتهنة لجنس أدائى بعينه.

٥- بلاغتنا أقرب إلى الشعرية الغربية منها إلى أى علم آخر.

وجميع هذه السمات تجعل قابلية استنباط بلاغات أجناسية قارّة فى الخطاب البلاغى العربى، وخصوصا بلاغة "القص".



الفصل الرابع
المؤلف وممثلوه السرديون

المبدع.. الأديب.. المؤلف.. الكاتب.. كل هذه الكلمات تحيل إلى ذات متعيّنة واقعيا، أي: زمانا ومكانا، إليه يُنْسَبُ كتاب أدبي ما، أكان ديوانا شعريا أم رواية أم مسرحية، فضلا عن أي كتاب آخر. وقد ظلت كامل مسئولية الأديب عن مؤلفه محفوظة له لا يكاد ينازعه أحد فيها، حتى أنه كان من السائد نقديا أن تعتمد قراءة النص الأدبي على شيء قل أو كثر من سيرة الكاتب سواء الداخلية (سيكولوجيًاً) أو الخارجية (اجتماعيًا أو تاريخيًا).

حتى إذا ما كان علم اللغة الحديث وظهور البنيوية والنظرية السردية المعتمدة عليها، والإعلان المدوّي لـ"رولان بارت": "وفاة المؤلف"، إذ بدأت مسئولية المؤلف الواقعي أو الفعلي عن فنيات نصه، أو لنقل: "أدبيته"، تتقلص بل تختفي تماما. وكما كل نظرية لا بد من

قدْر من الخسارات لتقدم جديدها وجدواه. ولعل أكبر هذه الخسارات التى استشكلت على مجمل النظرية كان النفى التام للمؤلف الفعلى (الواقعى) من قراءة نص يستمد أغلب خصائصه المجنّسة لأدبيته من تفصله مع التداوليات الاجتماعية والسرديات العامة.

والسؤال: ما مدى قدرة التنظير السردى على استعادة المؤلف الفعلى باعتباره إجراءً تحليليًا، دون التخلى عن المكاسب النصية، وأهم من هذا دون السقوط فى المناهج التاريخية أو الاجتماعية؟

للإجابة على هذا السؤال يجب أن نراجع بعض المفاهيم والمقولات الألسنية، فنفى الذات بدأ ألسنيًا، واستعادتها لا بد أن يبدأ منها، ومن ثم مراجعة النقد الذى توسّل بالسنية النفى تلك فى بناء منهجه/ مناهجه. وهاتان المراجعتان ستؤديان - ضرورة - إلى العروج على تأسيس مفهوم للرواية/ القص يقبل دخول المؤلف مرة أخرى إلى مساحتها النصية.

يبدو حاضر النقد الأدبى طاويًا على أزمة ما، ربما تتعدد أسبابها وتتنوع مظاهرها، غير أن هذا وذاك يعود، فى زعمى، إلى الاستنامة إلى المناهج النقدية الوافدة، وانحصار دور الناقد فى التطبيق، دونما وعى بما يفرضه الاختلاف اللغوى والثقافى والمجتمعى من مسافة، بين المنهج النقدى الغربى والنص الأدبى العربى، تجعل من الحتمى النظر إلى الأول وفقًا لعدد من الأسس أهمها:

١- التمييز بين كل من المقولى النظرى والإجرائى التحليلى.

٢- عدم التسليم للمقولى النظرى بالاكتمال المفهومى.

٣- تفكيك البنية الرابطة فيما بين الإجراءات التحليلية.
٤- إعطاء الأولوية لثقافة النص ومن ثم مقترحاتها.

بهذا الذى لم يحدث، كان يمكن لواقع التبعية النقدى أن يكون إسهام عربية فى الخطاب النقدى العالمى، إلى أن نتمكن من صياغة خصوصيتنا الثقافية والأدبية نظرية ومنهجا يلغيان - تماما - مسافة الاختلاف: الاغتراب بين النص الأدبى ومنهج نقده.. والخروج من الأزمة يبدأ من صحة توصيفها.

وإذا كنا بدأنا بواقعنا النقدى ومسئوليته عن تلك الأزمة، فهذا لا ينفى أن المناهج الغربية نفسها كانت تخفى تحت ضجة حداثتها أزمتها الخاصة، والتى تمثلت فى قوة علاقاتها بعلوم اللغة الحديثة، الأمر الذى رسم خطًا سرعان ما انكسر بالنزعة «التفكيكية» التى يجب الاصطلاح عليها بـ«ال - لا بنيوية» وليس «ما بعد البنيوية»، فالاصطلاح الأول يضع «البنيوية» فى المركز من تعريف «التفكيكية» الأمر الذى اعترف به «جاك ديريدا» نفسه جاعلاً من اتجاهه أو نزعته محض تفكير بالبنية، وذلك على قاعدتى «العلامة» والكتابة. لقد كانت «التفكيكية» إضاءة كاشفة لإمكان قلب النظام البنيوى بقدر من العبث بمقدماته، دون أن تتمكن من تقديم البدائل، فظلت رهنًا بما اختلفت عنه لا تقوم إلا به، فعلى الرغم مما تخلقه من فوضى (/ اختلاف) داخله، يظل حضور النظام البنيوى شرطا للفعل التفكيكى فمن وجه عام لا يقوم خطاب التفكيك بذاته، وإنما بكل ما يمكنه أن يغرس فيه الخلاف- الاختلاف فيما يشبه الفعل التخريبى وحسب، دون أن يقدم بديلا[١٢٨].

إن المشترك، المشترك التراجيدي وليس المفهومي بحال من الأحوال.
بين «البنيوية» و«التفكيكية»، كان إلغاء دور الذات، الأولى ذهبت إلى
قريب من «السيبرنطيقا» أو نظام الضبط الذاتي، والثانية أكدت على
«ال - لا نظام» فصار وجود الذات كعدمها وبلا أدنى عزاء. إن الذات
الغربية كانت (وما تزال) تعيش أزمتها (الخاصة) ولم يكن المنتج
الفلسفي عموماً والنقدي على وجه الخصوص غير «المحمول» الذي
يصفها باعتبارها «موضوعاً» له، لتتشكل من ثم «قضية» تلك الذات
وليس سواها بأية حال من الأحوال.

وعندما يكون الفكر ابن فترة مأزومة، يكون التثاقف بين «الذات»
المنتجة و«الآخر» عملية محفوفة بالمخاطر، وبخاصة إذ ينحصر دور
«الآخر» في مجرد الاستهلاك، دونما أي تفحص للسلعة المستهلكة.

أولاً: مفهوم العلامة اللغوية

بدأ «فرديناند دو سوسير» حقبة لسانية جديدة بمحاضراته الأخيرة،
هذا مما لا خلاف عليه، غير أنه من الثابت أن موقفه من الفيلولوجيا
واللغويات المقارنة التي اضطلع بتدريسها من قبل، كان موجِّهاً شديد
الفاعلية لتلك المحاضرات، فقد منحته خطة عمل للاختلاف معها على قاعدتي
الذات والتاريخ اللتين تشكّلان عماد الدراسة الفيلولوجية. وفي المقابل، شكل
جهد عالم الاجتماع الفرنسي «إميل دوركايم» موجهاً إيجابياً لعمله؟ وإزاء
التباين المبدأيّ بين العلمين: الفيلولوجيا كما عرفها والسوسيولوجيا كما
قدمها "دوركايم" من جهة، بالإضافة لتباين موقف «دو سوسير» الفكري
منهما من جهة أخرى، فقد كان لا بد من العودة إلى الدرجة الصفر من
التنسيس المنهجي، أعني الاصطلاح، وذلك على محاور ثلاثة: مفهوم الكلام،

ومفهوم اللغة، ومفهوم العلامة اللغوية.. ولم يكن المفهومان الأولان غير مقدمتين لتأسيس المفهوم الثالث: العلامة اللغوية، نقيضاً لكل ما يختلف مع رؤية «دو سوسير» الكلية لعلم للُغة يقوم على هدًى من علم الاجتماع «الدوركايمي» ومقولة الظاهرة العامّة عنده على وجه التحديد.

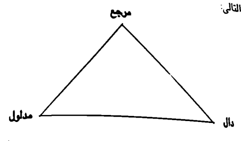
لقد رأى "دى سوسير" فى «الكلام» فعلاً فردياً محضاً وفى «اللغة» مؤسسة قانونية خالصة، وبالتالى فعلاقة الأول بالثانية علاقة خضوع مطلق منه لها. والسؤال الذى لم يطرحه الرجل، نظراً لبداهته ولأمور أخرى، هو: إلى أيٍّ من الاثنين تنتمى «العلامة اللغوية»؟.

لا شك فى أن الكلام أوّل على ما عداه، وباعتباره فعلا تواصليا، أى منتجا، فى الأساس، فإن إنتاجيته هذه ناتجة عن فاعلية "العلامة اللغوية"، وليس مجرّد حضورها فحسب. وإذن فقد كان "دى سوسير" يقيم - بإضرابه عن السؤال السابق - فارقا حاسما بين تداولية العلامة كلاميا وبين قانونيتها لسانيا. واهتمامه بقانونية العلامة يوقع تداوليتها تحت طائلتها. فالعلامة اللغوية لسانيا: تطابق حتمى، وفى الوقت نفسه تعسفى، بين وجهين، أحدهما مادى محسوس حاضر هو: «الدال» وهو حقل الدراسة العلمية للغة، والآخر ذهنى متصور غائب هو: «المدلول» وينتمى إلى المجتمع والدراسات الخاصة به. والتطابق بين الوجهين يعنى التبعية المطلقة للاجتماعى/ المدلول، أكان فرديا أم عاما، للغوى/ الدالّ، فهو المؤسسة اللغوية القانونية التى يجب على الفرد ومجموع الأفراد الانضواء تحت سلطتها حتى يعترف بهم فاعلين لغويين.

إذن، فلا عجب أن لا نجد ذاتا يكون تداولها النوعى للعلامة مؤثرا فى أحد وجهيها، أو فى طبيعة التطابق بينهما. ولا دهش من غياب

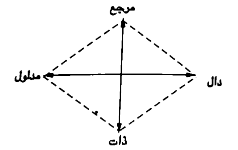
عالم يؤثر الوعى به فى أى من الأمرين[١٢٩] وجميع هذا يعنى: أن العلاقة بين الدال والمدلول لا تشير إلى الواقع الفعلى.. بل تكتفى بصورة ذهنية عنه[١٣٠]، أى صورة مجرّدة.. وهذا تعريف يستلب الذات كما ينفى العالم ويستبعد التاريخ، ولا خسارات من وجهة نظر «دو سوسير» ما دامت المقدمات تتّسق ورغبته فى دراسة اللغة فى ذاتها ولذاتها وفى لحظة زمنية افتراضية لا علاقة لها بما قبلها ولا بما بعدها.. لحظة مستحيلة لا وجود لها فى الزمن الذى يعيشه المتكلمون كلُّ المتكلمين باللغة أية لغة !!

وقد تعرض مفهوم «دو سوسير» للانتقاد، إذ إن كثيرين اتهموه باستبعاد الشىء من قائمته[١٣١]، ومن هنا كان اقتراح «أودن. وريتشارد» إدخال المرجع إلى بنية العلامة اللغوية، فى النموذج التالى:



على أن اختلاف الدلاليين مع «دو سوسير» لم يكن مؤسّسًا على قاعدة فكرية يمكنها تغيير منظومته الألسنية، بقدر ما كان من قبيل التحايل الإجرائى حتى يمكن تصنيف العلامات اللغوية دلاليًا وإقامة علم بنيوىّ للدلالة، وإلا فإن المرجع لا يمكن أن يتصل بالمدلول (كما

يبين الشكل السابق) دونما فعل وعى من الذات يخرجه من سديمية وجوده فى ذاته داخلاً به إلى معرفية الوجود الاداتى لغيره. فحسب «سارتر»: كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية كاشفة، أى أن بها وحدها يتحقق الوجود، وبعبارة أخرى: «الإنسان هو الوسيلة التى بها تتبدى الأشياء. ذلك أن العلاقات بين أجزاء العالم إنما تتكاثر بوجودنا فيه»(١٣٢).. معنى هذا أننا لا يمكن أن نتحدث عن العالم/ المراجع ولم نكن قد أدخلنا الذات (التاريخية) بهذا الاعتبار أو ذاك. والتصور الذى يمكننا تقديمه هنا تصور ينبنى على ثنائية مضاعفة مكونة من الدال والمدلول والمرجع والذات، والعلاقات بين هذه العناصر نوزعها إلى نسقين متقاطعين: الأول للدال والمدلول، أو النسق اللغوى. والآخر للذات والمرجع أو النسق الوجودى. وتقاطعهما يعبر عن: إمكانية قيام كل نسق بذاته، مع ملاحظة التبادل بين النسقين، فتحقّق أيًا من النسقين فعليًا يعتمد جوهريًا على وجود النسق الآخر افتراضيا، أو لنقل ضمنيا.



ينطوى هذا الشكل على ثلاث علامات صغرى لكل منها عناصرها الخاصة وهى:

١- العلامة المنطقية: دال ومدلول ومرجع، بإزاحة الذات.

٢- العلامة اللسانية: دال ومدلول، بإزاحة الذات والمرجع.

٣- العلامة الجمالية: ذات ودال ومدلول، بإزاحة المرجع.

٤- العلامة المعرفية: ذات - دال - مدلول - مرجع.

ومن الواضح أن كل علامة - فى تأسيسها لخصوصيتها - قد تخيرت العناصر الملائمة لهذا التأسيس، وأزاحت العناصر الأخرى، ليس لإهمالها، فهى لا تمتلك قدرة على هذا، وإنما لتتعوّض منها بعلاقة نوعية مع البنية الكبرى التى يمثلها الشكل السابق، وهى الرابعة التى نفضل أن نطلق عليها: العلامة المعرفية، وهى علامة حاكمة على بقية العلامات حتى لا وظيفة لأى منها دونما علاقة نوعية معها، بما فى ذلك العلامة اللسانية نفسها، فضلاً عن كل من العلامتين: المنطقية والجمالية، ومن الواجب الالتفات إلى أن قوة علاقة العلامة الصغرى ببنيتها الكبرى رهن بالعناصر المزاحة، فتزيد بزيادتها والعكس.

ثانياً: مفهوم العلاقة أو النسق

لا شك أن مفهوم العلاقة/ العلاقات مفهوم محورى فى اللسانيات البنيوية، يقول د. زكريا إبراهيم إن "وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من العناصر الأخرى، نظراً لأن أحداً من هذه العناصر لا يملك أى قيمة ذاتية (ماهوية) اللهم إلا بتقابله مع بقية العناصر، ومعنى هذا أنه لا سبيل إلى

اعتبار اللغة مركبا مختلطا يتألف من مجموعة من الوحدات المادية. بل إن اللغة نسق أو نظام من القيم يتقابل بعضها مع البعض الآخر [١٣٣].

إن جدارة «دو سوسير» المنهجية ترجع فى بعض مظاهرها إلى أن انتقاله من مستوى مقولى إلى آخر يتضمن تأكيدًا على ما سبق من مقولات، وربما تضمّن أبعادًا جديدة لها توثّق العلاقات المفهومية بين المستويين. وفيما سبق بعد مفهومى جديد يضاف إلى مفهوم العلامة اللغوية ويؤكده على مستوى الدال (ويمكن أن ينسحب على مستوى المدلول كذلك). إذ إنه لما كانت العلامة اللغوية تخلو من أى أثر لتداولها فى بنيتها، بما ينفى إمكانية قيام علاقة بين عنصريها: اعتباطية العلاقة، فكان لا بد من إيجاد ما يسند هذه الاعتباطية، وهو ما وجده فى مفهوم العلاقة أو النسق الذى يمنح القيمة (اللغوية) للأطراف (العناصر) المنتظمة فيها أكانت العلامة بوجهيها أم بأحدهما، وبالتالى يتضاعف نفى الذات فى مستوى ألسنى أعلى.

يجب - بداية أن نفرق بحسم بين المقولة CATAGORIAفى مطلق دلالتها (أعنى: "المفاهيم العامة المعبرة عن الصفات والقانونيات الأساسية للطبيعة والمجتمع والفكر، فالمادة والحركة والوعى والكيف والكم والعلة والمعلول.. الخ، هذه كلها أمثلة على المقولات" [١٣٤]) وبين المقولة الخاصة التى يمكن وصفها بالمقولة الإجرائية التى لا مجال لها خارج موضوعها، ومعظم مقولات «دو سوسير» من هذا النوع الإجرائى. نعم إن قيمة عنصر ما هى فى وظيفته التى لا يمتلكها إلا بفضل تعالقه مع سواه، إلا أن هذا لا

ينفى تمتعه بمجموعة من الملامح الخاصة به، حتى ولو لم يدخل فى أية علاقة، هذه الملامح أو السمات هى علة أية علاقة ممكنة له بسواه. وتحول هذا الإمكان إلى تحقق رهن بوجود الذات.

إننا نود أن نفرق، فى هذا الصدد، بين ثلاثة مفاهيم، الأول مفهوم السمة، والثانى: مفهوم الإمكان، والثالث: مفهوم التحقق.

أ- مفهوم السمة:

السمة علامة (بالمعنى اللغوى) مائزة، ولا يكاد موجود من موجودات العالم، أشياء وكائنات، يخلو من سمة واحدة على الأقل، إن لم يكن أكثر. وتتفاوت السمات فى الشىء/ الكائن الواحد، فثمة سمات لازمة لا تتعدى حاملها تصفه فى ذاته فقط، وثمة أخرى مُتعديّة تصف حاملها وصفًا منظورا فيه إلى علاقته بسواه، وهذه هى السمات المرشحة لعدد من العلاقات الممكنة.

ب- مفهوم العلاقات الممكنة:

وهى علاقات قائمة بالقوة، وتتكافأ جميعًا فيما بينها بالنسبة لموضوعات عمل الوعى الذى يفاضل وينتقى ويوزّع - بحسب شروطه الخاصة/ الفردية والعامة/ الجمعية، وكذلك شروط موضوعه - ناقلاً هذا أو ذاك من العلاقات من دائرة الإمكان (الوجود بالقوة) إلى الدائرة الثالثة.

ج- التحقق (الوجود بالفعل):- إن تحقق العلاقات الممكنة يعتمد اعتمادا كليا على الذات ووعيها ومقاصدها من فعل تلفّظها. فلا يمكن استبعاد الذات والتاريخ والمجتمع من أى نظرية علمية، إلا إذا كنا بصدد تحويل العلم من أداة تحرر إلى طاغية(١٣٥).

ثالثًا: التزامنية

هذا هو المفهوم المركزي عند «دو سوسير» والذي به يتميز علم اللغة التاريخي من علم اللغة الوصفي (البنيوي)، وإليه تعود جميع عمليات النفي المنظم لكل من الذات والتاريخ من نظريته. وخرج من عباءتها المنهج النصي في النقد الأدبي. كل هذا على الرغم من كونه مفهومًا افتراضيًا محضًا، لا مجال - مطلقا - للتحقق من مجرد إمكانه، إذ يتخيل «دو سوسير» فترة زمنية معينة، ثم عزلها عن سوابقها ولواحقها الزمنية، لتكون الظاهرة اللغوية فيها موضوعًا لاستنباط النسق الذي تنتظم فيه العناصر اللغوية. والأخطر أن «دو سوسير» كان يعتقد "أن لكل لغة وجودًا أو كيانًا حقيقيًا وصحيحًا ومستقلاً عن تاريخها، وذلك من حيث هي نسق من الأصوات الصادرة عن شفاه الذين يتكلمون هذه اللغة والذين يؤلف كلامهم، في الحقيقة، اللغة ويكونها في صورتها دون أن يعرفوا شيئًا عن تاريخها"[(١٣٦)].

لقد أنجز "دو سوسير" خطابا نظريا عن اللغة وليس نظرية، فكل ما سبق فروض لم يتم اختبارها، ولا مصداقية لها علميا إذ إنها لم تُختبر. فنحن نتكلم الآن بفضل ما اكتسبناه أمس، ومن ثم فالعزل اللغوي لفترة زمنية محض وهم، والتزامن مسكون بالتعاقب التاريخي بهذا الشكل أو ذاك. وأكثر من هذا، نرى أن اكتشاف النسق الذي تنتظم فيه عناصر اللغة وظيفيًا لا إمكان له دون أن ندخل التاريخ إلى الدرس اللغوي. لقد اختار «دو سوسير» الجانب الضدّ (الأكثر يسرًا) من الدراسات التاريخية للغة، دون أن يعبأ - أصلا - بأن صواب

النسق فى كونه مستنبطًا من ظواهر لا متسقة أولا. وفى كون التغيّرات الزمنية لا تكاد تصيبه بتعديلات جذرية ثانيا. وفى أنه قادر على أن يوهم بأن تاريخ اللغة كله محض فترة زمنية معينة نظرًا لثباته عبر هذا التاريخ ثالثا. وأخيرًا، أنه لا عبرة لنسق نصفه بالكلية والتحول والانتظام الذاتى (البنية)، وقد حمينا صوابه مسبقًا من المتغير التاريخى وفاعله: الذات.

إذن ما اللغة

إزاء كل ما سبق يحق لنا أن نتساءل ما اللغة؟ وهل حقًا ثمة تقابل بينهما كظاهرة عامة وبين الكلام كفعل فردى؟.. وبتعبير أخر هل العامّ عامٌ محض، والفردىُّ فردىٌّ خالص؟..

أعتقد أن الصياغة الأخيرة تشف عن الإجابة «لا». ولا يفلح «رولان» بارت، فى مرحلته البنيوية، فى زحزحة حرف النفى هذا عن موقعه بإدخال الجدل إلى تقابل اللغة والكلام، يقول «بارت»: "إن اللسان (اللغة) نتاج وأداة للكلام فى الوقت ذاته. إذن فالأمر يتعلق فعلاً بجدليّة حقيقية، ونلح على أنه لا يمكن أن توجد لسانيات (لغويات) للكلام لأن كل كلام يصير لسانًا (لغة) بمجرد أن يدرك كعملية تواصل"(١٣٧)..

إن استقراء كتابات «بارت» تبين أنه يعى جيدًا - أن اللغة (بغضّ النظر عن جدارتها الفائقة) ليست أداة التواصل الوحيدة، وهذه نقطة فى غاية الأهمية. فتحقق الاتصال بأدوات أخرى يعنى أنه غير مرتهن ارتهانًا مطلقًا إلى اللغة وأنساقها وسننها. ومن ثم علينا أن نبحث فيما هو أبعد من اللغة، أعنى عن مفهوم الاتصال أولاً. إن

الاتصال هو آلية نقل محتوى ما من ذات إلى آخر. وهذا يعنى أنه يرتكز فى ضرورته إلى عمل من أعمال الوعى ينتج عنه محتوى يفرض الاتصال.

والاتصال اللغوى لقاء رمزى للذات بالآخر فى العالم (سياق). وهو - بسبب من حرف الجر هذا - لقاء مشروط زمانيا ومكانيا (زمكانيا). ولأن اللغة (بالمعنى اللغوى وليس الاصطلاحى) أكثر أدوات الاتصال حساسية تجاه شروط تحققها اتصالاً، كانت هى أكثر أدوات الاتصال فاعلية على الإطلاق.

وعلى ضوء العلاقة الجدلية للغة بالكلام، والتى نوافق عليها بشروطنا، لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون قيام اللغة سلبًا للكلام، بل لا يعقل ألا تكون أكثر من شروط لتحقق الكلام. إن الدرس العلمى للغة يجب أن يكون على هيئة جدل اللغوى والكلامى، جدلاً بين التاريخى والتزامنى، الأمر الذى ينفى نفى الذات ويعيدها مركزًا للتضافر الجدلى بين طرفى الثنائية: لسانى - كلامى.

فى المسألة النقد - أدبية

كما هو واضح مما سبق، فإن جوهر اختلافنا مع اللسانيات البنيوية يتمركز حول غياب الذات. وإنه لو أمكن لنا استعادة التمركز حولها (أى الذات) لاستطعنا وضع اللغة موضعها الصحيح باعتبارها فعلاً إنسانيا لا قواعد خارج صفته الإنسانية هذه. فالإنسان لم يمت بعد، وقادر على مفاجأة أكثر الأنساق انغلاقًا وأوثقها بناء بما لم يكن على بالها. فهو - أولاً وأخرًا - صانع كل الأنساق.

واقع الأمر، أن النقد الأدبي لا يكاد يختلف عن لسانيات اللغة، فمقولة «موت المؤلف»، والتي لم يمل «بارت» ترديد أصواتها والبناء عليها فترة من حياته النقدية المتقلبة، هذه المقولة توازي غياب الذات لسانياً، إن لم نقل تطابقها مفهومياً ووظيفياً.

وقد كانت سطوة الشكل في الشعر حصن أمان من تهديدات الذات بالحضور. أما في الرواية فقد كان التهديد قائماً أدبياً (الشخصية الروائية مثالا) ويحيل، بشكل ما من أشكال الإحالة المتعددة، إلى المؤلف الذي أعلن «بارت» وفاته. وهنا، نحاول استعادة الذات إلى حقل السرديات تنظيرياً، ليس بالقطيعة مع المنجز النقدي شبه المكتمل في هذا الحقل، وإنما بتفكيك علاقته بالأساس اللساني الذي أجبر على الانسحاب من المشهد الفكري عموماً والنقدي خصوصاً، وهي محاولة لن تنحصر نتائجها في موضوعها الروائي، وإنما يمكن أن تنسحب على الأجناس الأدبية الأخرى، وبالتحديد الشعر.

الرواية والخاصية المعلوماتية

من الممكن التمييز بين الرواية وغيرها من الأجناس الأدبية باعتبارها الجنس الأدبي الوحيد الذي تنصب إبداعاته على الاتكاء العنيف على المعلومة لصياغة النص وتشكيلاته. وبناء على هذا يمكن افتراض عدد من المبادئ الخاصة بالرواية كجنس أدبي. وهي:

- في الرواية، تؤدي اللغة دورها الطبيعي للغاية. أعني الدور الأداتي.
- الشكل الروائي شكل محتوى وليس شكلا خالصا كما هو حال الشعر.

- المعلومات دورها فى صياغة خصائص الشكل من رواية إلى أخرى.
- تحليل المعلومات قادر على استنباط بعض خصائص الشكل، ومطلق العكس مستحيل. كما أن البدء بتحليل الشكل لا يؤدى إلى تحليل المحتوى المعلوماتى.

وبناء على ما سبق تلح الحاجة إلى إعادة تعريف «النص» بعيدًا عن التعريف النقد - لسانى، ويراعى فيه ما يلى:
- ألا يحصر لغة النص (علاماته) فى اللغة.
- أن يتضمن علاقة ما بين داخل النص وخارجه.
- أن يقر بدور للقراءة ملائم لأهميتها بالنسبة للنص.

بالنسبة للمبدأ الأول، يجب التأكيد على أن للمقام التواصلى علاماته التى لا تنتمى - دائمًا - إلى العلامات اللغوية، وإنما يمكن أن تكون علامات غير لغوية، وربما غير متكئة - مطلقًا - إليها.

بالنسبة للمبدأ الثانى، فالأخذ بعين الاعتبار القصد الاتصالى «القائم قبل النص»، يجعله محتويًا على نوع من الشفرة تعمل على تضمين سياقات الاتصال ضمن بنيته النصية، وتشفير حضور أطرافها فى شفرته العامة.

أما فيما يخص المبدأ الثالث، ويرتكز على المبدأين السابقين، فإن الأسس الاتصالية التى يقوم عليها النص لا تهتمّ بالطرف المرسل فقط، وإنما تضمَّن النص شفرة خاصة بالطرف الآخر: المستقبل. ولما كان المستقبل - فى حالة النص المكتوب - غير متعيَّن لا زمانًا ولا مكانًا ولا بتوابعهما أو ما ينتُج عنهما، كانت هذه الشفرة احتياج نصى (فجوة تطلب امتلاءها) تصنعه شفرة النص نفسها.

وقد رصد (حشد) «د. سعيد حسن بحيرى» عددا غير هيّن من تعريفات النص، فى كتابه المهم: «علم لغة النص»، غير أنها ليست جميعًا على القدر نفسه من الأهمية، ولا الفاعلية فى تحليل النصوص، كما شابها ما شاب الكتاب من عدم تماسك راجع إلى غياب رؤية خاصة تنسق تعريفاته.. من هذه التعريفات: "النص.. مجموعة من الأحداث الكلامية التى تكون من مرسل للفعل اللغوى ومتلق له، وقناة اتصال بينهما، وهدف يتغير بمضمون الرسالة، وموقف اتصالى اجتماعى يتحقق فيه التفاعل"(١٢٨).

وإذا كانت لنا ملاحظة على هذا التعريف فكونه حصر مفهوم النص فى الأحداث الكلامية، بينما ذهب المبدأ الأول إلى أن لغة النص لا تنحصر فى اللغة، والأولى القول: النص مجموعة من الأحداث التواصلية، وهو ما يؤكد «د. سعيد بحيرى» نفسه ناقلا عن «شبلنر»: "الوصف اللغوى للنص وصف معقد يتجاوز حدود ما هو قائم فى اللغة (لغته) إلى ما هو غير قائم فى اللغة: الواقع الخارجى، أى أن المادة الفعلية التى تقدمها اللغة ليست كافية لتقديم تفسيرات دقيقة للنصوص"(١٢٩).

هنا تجدر الملاحظة أن الزعم بعدم كفاية المادة الفعلية للنص بحاجة إلى إعادة نظر، فتجاوز ما هو قائم فى لغة النص إلى ما هو قائم خارجه لا إمكان لتحققه ما لم تكن اللغة نفسها هى المعبر بينهما، إننا يجب أن نميز فى النصوص بين نمطين من التعامل النصى مع اللغة:

الأول: التعامل الوظيفى النصى، حيث للعنصر اللغوى وظيفته فى إطار النص، أو لنقل فى إطار البنية النصية.

الثانى: التعامل الوظيفى المطلق، حيث ما يمكن أن نسميه الوظيفة الحرة التى تسهم فى بناء النص غير أن إطاره لا يحدها، وإنما تتجاوزه لتسهم فى بناء تداولية النص، بتعلقاتها النوعية مع السياق الخارج - نصى.

وعلاقات النص بخارجه - وإن كان هذا الخارج نصوصيا أيضًا - تتم، ولكن صريحين مهما كلفت الصراحة، على قاعدة معلوماتية. مع ملاحظة أن نوع النص يحدد طبيعة حضور المعلومات فيه، وذلك من حيث مقتضيات الإبلاغ. أما الحالة الوحيدة التى يكون فيها التصرف النصى بالمعلومة ضد مقتضيات إبلاغها، بنسبة أو بأخرى، فهى حالة النص الأدبى، إذ إنه غالبًا ما يحل التشكيل محل الإبلاغ، لتفقد - من ثم - المعلومات حيادها أو تكاد، وتمارس ما يشبه الانحياز أو تتورط فيه لصالح الخطاب النصى. والجنس الأدبى النموذج فى بلوغ الحد الأقصى لذلك التصرف هو الشعر. أما فى الرواية، فإنها لا تفسد من أمر المعلومة شيئًا لأكثر من سبب. وأول هذه الأسباب: ما تتمتع به من خصوصية تضع الموضوع فى المركز من أبنيتها. وثانيها: تعددها اللسانى الأمر الذى يجعل لغة الرواية مرنة فى استيعاب المعلومة وخصوصية لغتها (حيادها). والسبب الثالث: شيوع التقنيات السردية للرواية خارج جنسها الأدبى، وربما قبله. والسبب الرابع والأخير: قلق خصائصها الجنسية التى لا يبدو، فى الأفق القريب، ثمة أمل فى ثباتها[١٤٠].

إن الرواية - فى زعمنا - (جنس) [١٤١] أدبى جوهره الاتصال حتى إنه ليقوم بتمثيل أطرافه نصيا، ويرتكز بعنف على الموضوع

(الموضوع باعتباره كمية معلوماتية تتمتع بتماسك وانسجام إلى حد كبير يمكننا معه استيعاب اختلاف وجهات النظر حوله). ودور اللغة لا يخرج عن كونه دوراً أداتياً، ما لم يحدث تناص جنسي. وفي هذا التعريف عدة عناصر نجملها فيما يلي:

١- الجوهر الاتصالي.

٢- مركزية الموضوع.

٣- أداتية اللغة.

٤- إمكان التناص الجنسي.

أما الجوهر الاتصالي، فإنه يؤدي إلى حتمية حضور الذات في أي رؤية منهجية لتحليلها، بينما مركزية الموضوع تعني أهمية دور المعلوماتية في قيامها، وفيما يخص أداتية اللغة فإنها شرط لا يمكن تجاوزه للحفاظ على النقاء المعلوماتي في ظل التصرف الإبداعي بها. وأخيراً فإن إمكانية التناص بين الرواية وأجناس أخرى تشير إلى قدرة الاستيعاب الفائقة التي يتمتع بها الشكل الروائي إزاء خصائص الأجناس الأخرى. غير أن النظريات السردية - نظراً لأسسها البنيوية - قد أهملت أغلب ما سبق من خصوصية روائية، بل وأتقنت تزييف البعض الأكثر استعصاء على الإهمال، وتحديداً حتمية حضور الذات في أي محكى/ سرد.

يبدأ السرديون جميعاً من نموذج «جاكوبسون» للاتصال، ثم يُجْرون عليه من التعديلات ما يوافق تصوراتهم. ثم إنهم - أو معظمهم - ليوهمون بالاختلاف والمغايرة، بينما التراث الشكلي عند «بروب»، وليس البنيوي فحسب، يفعل فعله، في بنية منهجهم العميقة.

فعلى سبيل المثال يقول «إمبرتو إيكو» تحت عنوان «المؤلف والقارئ باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين»: يجد المرء في أي مسار تواصلي باثًا (أو مرسلاً)، ورسالة، ومرسلاً إليه (أو متلقيًا). وغالبًا ما يتجلى الباث والمرسل إليه نحويًا عبر الرسالة.. وحين يكون مدار الكلام على رسائل ذات وظيفة مرجعية يروح المرسل إليه (أو المتلقي) يستخدم هذه الآثار النحوية، باعتبارها قرائن مرجعية (أنا) قد تشير إلى الفاعل التجريبي الذي أدّى فعل التلفظ للفظ قيد المعالجة.. ولكن حين ينظر إلى النص باعتباره كذلك (أي نصًا) [١٤٢].. يكون المرسل والمرسل إليه حاضرين في النص، ليس باعتبارهما قطبي فعل التلفظ فحسب، بل منظور إليهما على أنهما دوران فاعليان من أدوار التلفظ.. وعلى هذا النحو يتبدّى المؤلف محض استراتيجية.. وليكن واضحًا - من الآن فصاعدًا - أنه كلما استخدمنا عبارات من مثل المؤلف والقارئ النموذجي، فقد عنينا بهما، في الحالين، نموذجين من الاستراتيجية النصية[١٤٣].

لا شك في أن نمذجة «الذات» يعني نفيها داخل مجموعة من التجريدات الذهنية وتُغلق النص على أبنيته اللغوية، وتجعل من مفاهيم القراءة والتلقي والتأويل ضربًا من البنيوية التحريفية لا أكثر. أما إدخال مفاهيم التداولية على نموذج جاكوبسون للاتصال وتعديله على هيئة مقتضياتها فيما يردّد البعض، فلم يغير من وهم لغوية النص الخالصة وبالتالي انغلاقه، يقول «جاب لنتفلت»: "وبما أن اللغة مجرد أداة لتبليغ موضوع، يقترح ADAM تجاوز نموذج الاتصال إلى التداولية التي تكاد تشمل كافة الظواهر المجاوزة للغة ابتداء من السياق المرجعي وانتهاء بالمعطيات الاجتماعية - الثقافية، بحيث تبرز

خلف التواصل الوظيفية التداولية التى هى وظيفة الرابطة الاجتماعية»[١٤٤].

ولا يلبث المقترح العام، حين يخصص بالسرد، حتى يتحول إلى مجرد توسيع لنموذج «جاكوبسون» الاتصالى، إذ يضيف «لنتفلت». وبتطبيقنا مثل هذا التصور على الخطاب التخيلى سيتضح لنا أن النص السردى الأدبى يتسم بتفاعل دينامى بين مقتضيات مختلفة تنحصر فى أربعة مقتضيات:

١- المؤلف الواقعى - القارئ الواقعى.
٢- المؤلف المجرد - القارئ المجرد.
٣- السارد الخيالى - المسرود له الخيالى.
٤- الممثل أو الفاعل - الممثل أو الفاعل»[١٤٥].

إن قراءة الخطابات المعرفية يجب أن تكون واعية ليس بما يقال (يكتب) وإنما بالآليات المختبئة وراءه، وبخاصة الحد الثالث المرفوع من تناقض الإقرار والنفى، أعنى الاستبعاد الذى لا يقر ولا ينفى، فالمقتضى الأول موجود، غير أنه لا يفعل فى شىء من التحليل السردى عند «لنتفلت». فالمؤلف والقارئ الواقعيان يتعلقان بخارج النص المنفصل - تماماً - عن داخله، إنهما يتداولان الشىء المادى المحسوس المكوّن من مجموعة أوراق بين دفتين، اتّباعاً لتفرقة «بارت» الفادحة الأثر منهجياً بين الأثر والعمل والنص. ويكفى، فى هذا الصدد، أن نراجع ترسيمة «لنتفلت» للاتصال الروائى والذى يهمنا من هذه الترسيمة أن كلا من المؤلف والقارئ الفعليين يقعان خارجهما تماماً، ويبدو أنهما موجودان فيها لأنهما علة ما يُدْعى بالمؤلف والقارئ المجرّدَيْن فحسب.

إننا نذهب إلى أن النظرية السردية تنطوى على كثير من خطايا الفكر البنيوى وأخطائه، وأن المراجعة لم تعد كافية. وإنما اقتراح البدائل المنهجية لمقاومة القدرة الغربية للبنيوية على الحضور والفعل. ليس فقط، ولكن جذب الآخر المختلف إليها وضبط علاقاته بها بشكل ما من الأشكال. ومدخلنا إلى هذه الغاية استعادة علاقة المؤلف الفعلى بعمله فى مختلف مستويات هذا العمل. والمسلّمة التى ننطلق منها أن الخصائص الفنية التى تتمتع بها الرواية كـ (جنس أدبى) تؤكد على تلك العلاقة، حتى لا تكاد تُتصور الرواية بدونها.

أما فرضية الدراسة فهى: إمكانية أن يتحول المؤلف الفعلى بتعيُّناته كافة، إلى إجراء تحليلى للعمل الروائى. بينما تبدأ المقدمات النظرية من ثلاث ظواهر سردية على أقل تقدير.

الأولى: الرواية التاريخية.

الثانية: فن السيرة الذاتية

والثالثة: الرواية الوثائقية(١٤٦).

و تلعب المعلومة (الموضوعية) فى هذه الثلاث، على ما بينهم من اختلاف، دورًا مركزيًا فى تشكلها الفنى، ولا يكاد شكلها الروائى يتأبى على استيعاب مختلف أنواع المعلومات، كما لا تكاد معلومة ما تخدش روائية شكلها، أو تستعصى على التوظيف لصالحها. وهذا يعنى أن للسياق، ولوظيفته المرجعية، الدور التأسيسى فى بعض أنواع السرود الأدبية دون أن تتحول صفة الأدبية عن مواضعها. إذن فللسياق الفعلى (الواقعى) فاعليته فى إنتاج بعض السرود الأدبية، ومنحها خصوصيتها. ولو تفكَّرْنا بمحورى الاختيار والتوزيع الذيْن

تحدث عنهما «دو سوسير». بصدد حديثه عن العلاقات الإيحائية والسياقية[١٤٧] وتخيلناه بالشكل التالى:

س

محور الاختيار

ص

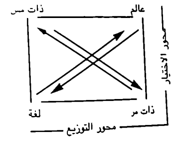
محور التوزيع

يبين الشكل السابق مدى القصور البنيوى فى فهم إنتاجية الكلام هذه الإنتاجية المسئولة مسئولية مباشرة عن توزع عناصر اللغة على علاقات إيحائية وسياقية. ومن خلال الشكل السابق يمكن تحديد مكونات محورى الاختيار والتوزيع كفاعليتين فى المعادلتين التاليتين:

محور الاختيار = ذات مر × (لغة) × عالم

محور التوزيع = ذات مر × (لغة) × ذات مس

إن الكلام - باعتباره إنتاجية - يبدأ من «ذات» منشبكة بالعالم وجوديا ومشتبكة معه معرفياً، ومن ثم لا مجال للحديث عن علاقة ما لغوية وغير لغوية، دونما مراعاة للوضع المركزى لهذه العلاقة الأساسية: «ذات - عالم». ومن ثم يتعدل الرسم السابق تماماً كالتالى:



إن الذات/ المرسل تتوجه معرفيا إلى العالم مسقطة رؤيتها له على اللغة لتصوغها في رسالة تتوجه بها إلى الآخر: الذات/ المستقبل الذي يمكنه، من خلال الرسالة، أن يفك شفرة علاقاتها: (لغة - عالم) و(ذات - عالم) و(ذات - لغة)، وأخيراً شفرة القصدية الاتصالية: (ذات - آخر). وحين يقع الموضوع في مقدمة الرسالة ويتأخر الشكل اللغوى عنها نصبح إزاء الحضور الفاعل للعالم باعتباره منظومة معلوماتية تقع مسئولية نظامها، فضلاً عن صحتها من عدمها، على عاتق الذات/ المرسل. هذه المسئولية التي تهز مصداقية الوظيفة المرجعية، فالإحالة إلى السياق الخارجي تتمّ عبر تصورات ذاتية له، ومن ثم يمكن أن تكون إحالة ذات طبيعة أدبية (نسبة إلى الأدب)، بل أحياناً ما تكون إحالة ذات طبيعة شعرية (نسبة إلى الشعر). هنا نكون إزاء الأنواع السردية المتكئة على المعلومة، وسوف نخص السيرة الذاتية، نظراً لكونها أقدم نص حكائي حتى أنها وجدت لدى شعوب لم يعرف أدبها الملحمة فضلاً عن الرواية (عندنا على وجه التحديد)، وكذلك للعلاقة/ العلاقات السردية بينها وبين الرواية بضمير الأنا.

بداية، يضع «فليب لوجون» حداً تعريفياً للسيرة الذاتية فيقول إنها "حكى استعادى نثرى، يقوم به شخص واقعى، عن وجوده، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة"(١٤٨)، ثم هو يرصد، في هذا الحد، عناصر أربعة:

١- شكل اللغة:

- حكى.

- نثرى.
٢- الموضوع المطروق:-
- حياة فردية.
- تاريخ شخصية معينة.
٣- وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذى يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.
٤- وضعية السارد:
- تطابق السارد والشخصية الرئيسية
- منظور استعادى للحكى(١٤٩)

ويهمنا - ها هنا - تطابقات الداخل (السيرى) والخارج (السياقى) وقد أشار «لوجون» إلى اثنين منها، أعنى:

١- تطابق المؤلف (الواقعى أو الفعلى) والشخصية (السيرية أو الفنية).
٢- تطابقه والسارد.

وكلا التطابقين لم يخدشا كون السيرة فنًا حكائيًا.

أما التطابق الذى لم يشر إليه «لوجون» فهو الأكثر أهمية هنا، أعنى التطابق بين المحكى (السيرة) والحياة الفعلية، ويبدو أن «لوجون» استثناه إذ لا دليل عليه، فهو محض زعم من المؤلف (السارد/ الشخصية). هذا الاستثناء يلفتنا إلى أن التطابقين السابقين غير كاملين، فثمة مسافة يخلقها عدم وجود الدليل، الأمر الذى يجب معه الحديث عن مسئولية المؤلف المطلقة عن كل من: طبيعة السارد، وبناء الشخصية، فضلاً عن وقائع السرد نفسه.

الحقيقة أن قدرا غير هين من تصرف المؤلف بوقائع سرده اختياراً وتوزيعاً وحتى تفسيراً، وهو ما يؤكد على تلك المسافة التى تجعل الفرق بين الرواية والسيرة - فقط - فرقاً فى علاقة الواقعى بالمتخيل، فحين يهيمن الواقعى على المتخيل نكون إزاء السيرة وسواها من سرود الواقع، وحين يهيمن المتخيل على الواقعى نكون بصدد الرواية.

أما علاقة المؤلف بنصه السردى فإنها قائمة لا تكاد تتخلف أيًا كان نوع النص السردى. فقط، تختلف باختلاف طبيعة فعلها النصى ومواضع هذا الفعل، ولعل المقارنة التالية بين السيرة والرواية قادرة على إضاءة ما نذهب إليه.

وجه المقارنة	السيرة	الرواية
اللغة	نثرية	نثرية
الشكل	حكى	حكى
المنظور	استعادى فقط	استعادى وسواه
الموضوع (كم إعلامى)	حياة شخصية فعلية	حياة شخصية/ شخصيات متخيلة
التناول	موضوعى	إيهام بالموضوعية
المؤلف	يوازى السارد والشخصية	يقع خلف السارد والشخصيات
السارد	الشخصية السردية	شخصية سردية أو ليس كذلك

يبدو من المقارنة السابقة أن الرواية محض توسّع للسيرة وامتداد (انزياح) عن واقعيتها، بما تفرضه السمة التخيّلية التى تتمتع بها الرواية. ولعل الأمر كذلك فى الرواية التاريخية وسواها من أنواع السرود الموضوعية.

ما يهمنا أنه لا بد للموضوع السردى من كمية معلوماتية، هى فى السيرة وقائع موضوعية (تاريخية) أما فى الرواية فمجموعة من المداخلات التى يجريها المؤلف الفعلى ليخترق بها وظيفة السارد فارضًا عليه قراراته ليس فقط على مستوى تنظيم الرواية، على أساس أنها - فى المحصلة النهائية - «رسالة» نوعية. ولكن إضافة إلى هذا - فيما يخص قرارات المؤلف الفعلى فيما يخص بعض العناصر الفنية للرواية، باعتبارها عناصر حاملة للمعلومات، الأمر الذى يجعل من الضرورة المنهجية اعتباره وظيفة نصية، ومن ثم اختبار إمكانيته التحليلية.

المؤلف الفعلى إجراءً تحليلياً

إن القرار السردى من أكثر القرارات الإبداعية حسمًا فى علاقة المؤلف/ الأديب بنصه/ عمله الأدبى. فالتغريب الشكلى الذى يسم الشعر بهذه الدرجة أو تلك، والارتهان التمثيلى الذى يجعل النص الدرامى نصًا مؤجلاً، كلاهما يعملان على حجب علاقة المؤلف بنصه إن لم يقم النص - أساسا - على أنقاضها فى أغلب الأحيان.

.. لكن انفتاح الشكل السردى غير المشروط على كل ما سواه من ملفوظات/ أداءات، وعلاقته البنائية كملفوظ بوجود ذات ما، أيا كان الاسم الذى نطلقه عليها، وحتمية ارتكازه إلى موضوع ما، هذا

إضافة إلى عدد من الضرورات السردية الأخرى. كل هذا يسمح بالكثير من المداخلات النصية للمؤلف الفعلى على العمل. هذه المداخلات التى تلعب دور العلامات النصية الدالّة على مقاصده من العمل. وهذه المقاصد غير خالصة الأدبية، وإنما هى، فى الأغلب الأعم، رؤية متعلقة لـ/ عن العالم يعمل الخيال الروائى على الكناية عنها وفق تصوراته للموضوع، وبالتالى تندرج بنائيا فى الشكل الفنى للنص، وتتشبك وظيفيًا ضمن عناصره وعلاقاتها.

كل هذا لا يخلّص تلك المداخلات من آثار موضوعيتها. فإذا العمل السردى ينطوى على قدر من المعلومات يتغلغل فى نسيجه، وقد يتداعى بعضه إلى بعض مشكلاً سياقًا اتصاليًا يتداول العمل على قاعدته بين المؤلف والقارئ الفعليين، وقد لا يحدث فيقع على القارئ الفعلى عبء إنتاج النسق الغائب لإنجاح قراءاته للعمل، أو لنقل إنجاح اتصاله بالمؤلف الفعلى.

المؤلف الفعلى وإعلاميات النص السردى

يود المنهج النقدى، بل المناهج النقدية أن تحقق قدرًا من التعالى النظرى عن الظاهرة موضوع تنظيراتها، فإذا تجريداتها المعممة تورط إجراءاتها فى الاختلافات الماهوية بين ظواهر مختلفة تم توحيدها فى مجرد صفة لها هى «الأدبية» التى ما تزال محرومة من التحديد المفهومى، بحيث لا يتميز الشعر من السرد من الدراما فى المنظور النقدى.. مرة أخرى نعود إلى جدل الاختلاف مع (- الإضافة إلى) مناهج تحليل النص، يقول «د. سعيد بحيرى» نقلا عن «فارتمان»: "عند تحليل النص، ينبغى تحليل الأسس الحاملة

[illegible] وتأثيراتها الداخلية، أو داخل النص، والانفصال عن [illegible] خارج النص، أو [illegible] إلى [illegible] الأساس [illegible] (أو [illegible]) فضاءا الموقف والسياق (١٥٠).

ثمة فيما سبق بعضٌ من بقايا تصورات [illegible] تفترض للنص حدوداً تميز داخله من خارجه تمييزاً حاسماً [illegible] النص شبكة علاقات لغوية لاقتناص الخارج إليه. وبالرغم من هذا فلا شك أن ثمة اعتراف بخارج النص ودوره التحليلي نصيباً، وهو اعتراف يمكن تنميته بالنظر إلى النص باعتباره علامة أحد وجهيها لغة النص/ الداخل، والآخر: العام/ الخارج. وبين الوجهين علاقات تأويل سواء من قبل المؤلف (ممثل اللغة) أو من قبل القارئ (ممثل العالم) تمنع تطابق ذينك الوجهين وتحتم تعالقهما.

وإذ تكون العلاقة بين وجهى علامة/ نص تأويلية، فإن ضابط قوتها أو ضعفها يكمن فى قوة الخصائص المجنِّسة للنص، فكلما زادت حلّت محلّ العلاقة التأويلية بين وجهى العلامة/ النص. وكلما ضعفت اتسعت فاعلية العلاقة بين هذين الوجهين. الأمر الذى يلفتنا إلى طبيعة الجنس السردى، وتحديد الرواية منه..

معظم السرديين - ونحن معهم -على قناعة تبدو راسخة بصعوبة تحديد خصائص ثابتة (جامعة ومانعة) للرواية تمكّننا من الحديث المطمئن عنها كجنس أدبى (سردى)، وذلك أن أهم خصائص الرواية قلقها الجنسى، يقول «صدوق نور الدين»: "إن أى تحديد دقيق للكتابة الروائية يبدو صعباً للغاية، لجملة من العوامل أهمها اتساع مفهوم الرواية كجنس أدبى لا يمكن حصره وتقييد مكوناته وتداخلاته مع أجناس أخرى.."(١٥١)..

وإذا كان التحديد الجنسى للرواية بهذه الصعوبة، فإنه بالإمكان
آخر هو تحديدها بسهولة وهذا ما حاول تقديمه ميخائيل باختين فى
كتابه «الخطاب الروائى» والذى يقول فيه: «إن الموضوع الرئيسى
الذى يخصص جنس الرواية ويخلق أصالته الأسلوبية هو الإنسان
الذى يتكلم وكلامه ولكى ندرك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد،
يلزمنا أن نلقى الضوء بكيفية دقيقة، قدر الإمكان، على النقاط
التالية:

١- فى الرواية الإنسان الذى يتكلم.

٢- فى الرواية المتكلم - أساسا - هو فرد اجتماعى.

٣- المتكلم فى الرواية هو - دائما - منتج أيديولوجيا..»(١٥٢).

وإذا ما وضعنا باعتبارنا مركزية الموضوع فى تأسيس أدبية الرواية، اتضح لنا البعد الغائب عن النظرية السردية، أعنى إعلامية النص «السرى». إن ما يمكن تحديده من الرواية هو خصوصيتها الفنية كنص أعنى مجموع التقنيات المشغَّلة بهدف تأويل الخارج/ العالم بالداخل/ النص، وتأويل الداخل/ النص بقراءة العالم. إذن، ثمة تضافر جدلى بين العالم والنص (الروائى) يجعل الواحد منهما مدخلاً لمعرفة الآخر، فالرواية كناية عن العالم، والعالم تأويل هذه الكناية، وبين الاثنين هناك كم معلوماتى يسمح بالانتقال من هذا إلى ذاك والعكس. إننا - هنا - إزاء جدل إبداعى بين النص الروائى/ الرسالة وسياق تداوله: على قاعدة إعلامية النص السردى (الروائى) التى تفرض ضرورة وجود وسائط محايدة تلعب دور معابر بين

الكتابة والقراءة، هذه الوسائط هي "المعلومات".

المعلومات والأدبية

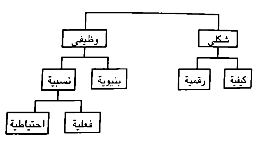
للمعلومات دور بالغ الأهمية في كل اتصال لغوي، أكان اتصالاً عاديًا أم كان اتصالاً أدبيًا، فبالرغم من أن "أكثر المفاهيم الخاطئة انتشارًا في تحليل اللغة القول إننا نفهم معنى رسالة لغوية بالاعتماد - فقط - على الكلمات والجمل المستعملة لإبلاغ تلك الرسالة. نحن نعتمد دون شك على البنية النظمية وعلى المفردات المستعملة في رسالة لغوية للتوصل إلى فهم معين لها، ولكن من الخطأ أن نظن أننا نقتصر على الاعتماد على هذا الاستعمال الظاهري للغة لكي نفهم الرسالة. فبإمكاننا - على سبيل المثال - معرفة إنتاج كاتب لجملة مكتملة الصحة النحوية بالاعتماد عليها لاستنتاج معنى مباشر لها، ولكننا لن نزعم أننا فهمنا الجملة، وذلك.. لأننا نحتاج إلى المزيد من المعلومات"[١٥٣]. وفي حالة الرواية يضمّن المؤلف الفعلي هذه المعلومات نصَّه، أو يضمنه علامات محيلة إليها..

وإذا كان الأمر كذلك، فما هي المعلومة؟.. المعلومة - في تعريف عام بيد أنه صحيح - "طائفة من الحقائق تُكْتَسَبُ عن طريق الاستقصاء أو الخبرة أو المران.. وهي كمٌّ - فقط - فهي لا تعيِّن المحتوى أو الفائدة أو القيمة أو الصدق أو المركز الفعلي أو التاريخ أو الغرض"[١٥٤].

وتكون المعلومة رقمية، كتلك التي تدخل في برمجيات الحاسب الآلي، أو تكون كيفية (لغوية) بمعنى كونها "مادة لغوية حية، وصفًا وسردًا ومشاهدة، بشرط أن تعبِّر عن عنصر واقعي"[١٥٥]

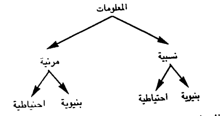
ثمة جوانب عدة لمفهوم المعلومات، فهناك فى المقام الأول الجانب الداخلى، أو البنيوى، الذى يعكس درجة تنظيم الموضوع.. وفضلاً عن المعلومات البنيوية، هناك المعلومات النسبية أو الخارجية التى تعكس العلاقة بين موضوعين أو عمليتين.. وتقسّم المعلومات النسبية إلى معلومات احتياطية وفاعلية تكون فى الطبيعة غير الحية... وتغدو المعلومات فعلية عندما يصير لها الإشارة وتصبح عاملاً لوجود المنظومة".(١٥٦)

هذه التقسيمات – حين يعاد النظر فيها من منظور موضوع اهتمامنا – تنكشف عن إمكانات أخرى للتقسيم، إذ لا شيء – بزعمنا – يمنع التصرف بالمفهوم الاصطلاحى لصالح الموضوع الجديد الذى يشغل فيه، ولكن قبل هذا يجب أن نبين شجرة تصنيف المعلومات التى يوضحها الشكل:

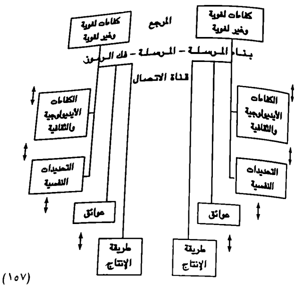


ما يهمنا فى المشجر السابق التقسيم الوظيفى الذى يضم المعلومات البنيوية والأخرى النسبية، أن قسمة النوع الأخير إلى معلومات احتياطية وأخرى فعلية ينطوى على تمييز غير مُجْدٍ، بل إن

الأساس الذى يقوم عليه غير مقنع: فكل معلومة يمكن أن تضطلع بالعمل الإشارى، مع الفارق فى طبيعة ما تشير إليه. هذا فضلاً عن الفارق الغريب بين المعلومات الرقمية والكيفية. إذ إن كل معلومة كيفية يمكن ترجمتها إلى معلومة رقمية. وهذا هو الأساس الذى قامت عليه الحواسب الآلية، كما يمكن العكس، بل إننا لنذهب أن مضمونية المعلومة الرقمية عائدة إلى كون أساسها لغويا بهذا الشكل أو ذاك. وبصدد موضوعنا، فالمعلومات لا تفرِّق - بداية - بين الكيفىَ والرقمىَ، ومن ثم فإنها تنقسم إلى نوعين: نوع نسبى (من النسبة إلى..) ويضم المعلومات الفعلية التى تنتمى إلى المؤلف الفعلى وسياقه الخارجى، ونوع سردى يضم كل المعلومات التى يقدمها السرد وتنتمى إلى الراوى أو الشخصية وسياقها النصى. ثم يمكن أن نميز فى كل من النوعين المعلومات البنائية والأخرى الاحتياطية.. وهكذا يتعدل الشكل السابق إلى:



فإذا ما نظرنا إلى نموذج الاتصال المعقد الذى أغنت به «أوركيونى» نموذج «جاكوبسون» أمكننا أن نلتقى فاعليات المعلومة فى بناء الاتصال بكافة أنواعه: اللغوىَ، الأدبىَ منه وغير الأدبىَ وغير اللغوى، الفنى منه وغير الفنى.



(١٥٧)

.. ولنا على المخطط عدد من الاختلافات/ الإضافات نجملها فيما يلي:

١- أن الكفاءات اللغوية وغير اللغوية تتسم بقدر من الإبهام، ونحن نفهم منها نوع العلاقات المستخدمة في الاتصال، وعلى أساس من هذا الفهم، نفضل تسميتها: «الكفاءات الاتصالية».

٢- أن الكفاءات الأيدولوجية والثقافية لا تخلو من الإبهام السابق، ونراها الموقع الذى يشغله طرفا الاتصال كلاهما من السياق، ومن ثم فالأولى أن نطلق عليها «المواقع السياقية».

٣- أن التحديدات النفسية تحيل إلى ما هو أكثر من المؤثرات الواعية، بل ربما كانت الإحالة أقوى إلى المؤثرات اللاواعية، بفضل كلمة تحديدات التى تستدعى مفهوم الحتميات السيكولوجية، ومن ثم فإننا نحل محل ذلك المفهوم ما نطلق عليه: «محددات الشخصية».

٤- إن عدم تضمن المخطط أية إشارة خطية لعلاقة هذه المفاهيم الثلاثة بالسياق الخارجى «يزيد فوضاها المفاهيمية، بينما نراها من أهم مكوناته بالنسبة لطبيعة المرسلة نفسها.

وما نود أن نؤكد عليه أنه أيًا كانت مقاصد المرسلة بثًا وتقبلاً، فإنها حاملة - ولا بد - علامات على تلك المكونات، فى شكل معلومات، أكانت كيفية أم كانت رقمية، والمسئولة عنها تعود - ضرورة - إلى الذات المتعينة زمانيًا ومكانيًا (زمكانيًا) أى إلى الذات الفعلية، أكانت المؤلف الفعلى فى حالة البث، أم كانت القارئ الفعلى فى حالة التقبل.

الحقيقة أننا نحيا داخل شبكة معلومات لم يعد من الصحيح وصفها بالاجتماعية، فهى شبكة عبر مجتمعية، بفضلها يتم التوصل والاتصال بين أفراد النوع الإنسانى وليس الجماعة الاجتماعية فحسب، ونوع العلامات هو الذى يمنح التواصل/ الاتصال هويته الثقافية.

والحقيقة - أيضًا - أن جميع ممارساتنا مخترقة بهذا القدر أو ذاك من العلامات، وما من سبيل لمواجهة هذا الاختراق إلا بالموافقة عليه ضرورة، بهدف توظيفه لحساب الممارسة نفسها. والإبداع الأدبى مرتهن إلى تلك الضرورة، سواء أوَعَى الأديب هذا أم لم يَعِ،

غير أن وعيه بها وتوظيفاته لها تؤسس لمنظومة من التحويلات توائم بين طبيعة المعلومات والهوية الجنسية للنص.

إن المعلومة هى بذاتها مجرد محتوى، وهذا المحتوى ينتمى إلى خطاب، والتحويلات التى أشرنا إليها تنتج عنها ثلاثة أشكال من التخيّل الأدبى:

- الوهم بالواقعية، حين تتمّ التحويلات على المحتوى.
- المجازى، وذلك باشتغال التحويلات على الخطاب نفسه.
- العجيب، بالاشتغال على كل من المحتوى والخطاب معا.

وقد تعمل الممارسة الأدبية على تضمين ناتجها كلاً من محتوى المعلومة وخطابها داخل أنساقها وتوظيفهما، كما هما فى إنتاج نصية النص نفسه. ولتقدم، فى فضاء هذه النصية، اقتراحات تأويليا.

وأيًا ما كان أمر العلاقة بين الأدب والمعلومات، فإن واقع الحال يؤكد على أنه ليس هنالك عمل أدبى لا يقدم هذا القدر أو ذاك من المعلومات، بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح أو الغموض، وذلك القدر المعلوماتى بمثابة علامة على حضور المؤلف الفعلى وشخصيته الحقيقية داخل النسيج النصى، وهو حضور ننظر إليه باعتباره ضرورة اتصالية. ومن ثم فلا معنى للمقولة الشهيرة «موت المؤلف»، وبالأحرى لا جدوى لمنهج يقوم على أساسها، والطابع النثرى للرواية يمثل إمكانية مفتوحة لحضور أنواع المعلومات كافة، إذ لا قيود شكلية تُغرِّبَ (من الإغراب الشكلانى) أو تستلب المعلومة، كما لا استقرار خصائصيًا مكتملاً يفرض إكراهات معينة على الاختيار من

كم المعلومات المتاح، ومن ثم فإن الرواية هي هذا النص الأكثر امتيازاً معلوماتياً، نظراً لما يلي:

أولا: المدى اللامتناهي الذي تتمتع به قابليته لاستيعاب المعلومة وتوظيفها.

ثانياً: المركزية التي للذات في صناعة روائيته، أعني خصوصيته كنص روائي.

ثالثاً: الدور الذي يناط بالموضوع في إنتاج السرد.

يمكننا القول، باطمئنان بالغ، أن الرواية جنس أدبي معلوماتي أساساً، فهي - من جهة أدبيتها - لا تحيط حضور المعلومة فيها بأية شروط. هذا بالإضافة إلى أنها فن منتج للمعلومة في الأساس: فالعلاقات النصية التي يقيمها المؤلف الواقعي بالمستويات السردية: الراوي - المروي، عليه فضلاً عن علاقته التداولية المفترضة بالقارئ الفعلي، تجعل الرواية بناء فنياً مشحوناً بالمعلومات.

ويمكن رصد سبعة أنواع تمثل الثابت المعلوماتي لأية رواية. وهي: عناوين الفصول - أسماء الشخصيات - مجالات وقوع الأحداث - المعلومات الفعلية. والمعيار الذي تتبناه لتمييز المعلومات التي تعود إلى مداخلات المؤلف الفعلي، من المعلومات التي تعود إلى الموضوع السردي هو إجراء التغيير، فكل ما أمكن تغييره دون أن يختل بناء الموضوع سردياً هو مداخلة من المؤلف الواقعي.

أولاً: عنوان الرواية

مهما بلغت أبنية صياغة العنوان الروائي فهو حامل لمعلومة بشكل يجعله بمثابة مرجعية لازمة لبعض المواضع من السرد، إن لم

يكن للسرد بكليته. إن عنوان الرواية - تحديدًا - ليس وحدة سردية بحال من الأحوال، ومن ثم فهو ليس خطاب «الراوى». فما هو؟ وخطاب من؟ ولمن يتوجه؟ وداخل أية شروط يتداول؟.. هذه أسئلة على قدر كبير من الأهمية ومن التعقيد بالقدر نفسه. أما أهميتها فلأنها كانت - دائمًا - ولا تزال خارج اهتمام النظرية السردية (البنيوية أو المسكونة بالبنيوية)، وبالتالى فإن إجاباتها ستكون تأسيسية. وأما تعقيدها فإنه راجع إلى الموقع الذى يشغله العنوان الروائى خارج السرد والفعل الذى يمارسه داخله.

بداية، تزعم أن ما ليس سرديًا من الرواية هو معلوماتى ضرورة. والعكس غير صحيح، فغالبًا ما يحتوى السردى على وحدات سرد - معلوماتية، هذه هى الفرضية الأولى التى ننطلق منها للإجابة على سؤال الـ «ما هو».

والعنوان - عمومًا - وحدة لغوية، أكانت بسيطة أم مركبة، تشغل مساحة مستقلة عن مساحة ما يعنونه: الغلاف (الخارجى والداخلى) وتقع فى سياق مكانى يضم عددًا من الوحدات اللغوية أو الرقمية أو التصويرية، أو لنقل "العتبات"، كاسم المؤلف ودار النشر وتاريخه، وقد يضم - (أو هو كذلك فعلاً) الغلاف أيقونة تصويرية أو ما يشبهها. وجميع هذه الوحدات وحدات غير سردية كلية، وفى الوقت نفسه فإن جميعها يفعل فى السرد بنسبة أو بأخرى. وما دامت هذه الوحدات غير سردية، فإنها جميعًا، والعنوان على وجه التحديد، ليست من إنتاج الفاعل السردى: «الراوى» هذه الشخصية الورقية، على حد تعريف «رولان بارت» لها[١٥٨]. إنه - أى العنوان ومحيطه -

إنتاج فاعل آخر قادر على تفهم وضعية الراوى ووظائفه، وقراءة السرد وتأويل خطابه، ومن ثم إبداع العلامة المحيلة - مهما اختلفت طرائق إحالتها - إلى مجمل العمل. ليس فقط، وإنما إنتاج فاعل يعيش الشروط نفسها التى سيتداول العمل فيها، ومن ثم يختار عنوان عمله - كذلك - لإنجاح عملية التداول هذه، وليس ثمة غير المؤلف الفعلى الروائى يفعل ذلك بالجدارة نفسها التى يبدع بها عمله.

إذن للعنوان الروائى وظيفتان:

الأولى: الإحالة إلى الرواية (الاتجاه إلى الداخل).

الثانية: إنجاح وظيفة تداول الرواية (الاتجاه إلى الخارج).

وهذا يعنى أنه يمثل بنية وسيطة بين داخل الرواية وخارجها. وهذا التوسط يجعلها نسيجًا من المعلومات يتضافر فيه تضافرًا فاعلاً ما هو «روائى» وما هو تاريخى - اجتماعى» وهذه المعلومات تتوزع على الداخل والخارج، فمعلومات الإحالة مستمدة من تكثيف السرد، أو إحدى وحداته، فى نقطة بؤرية معينة. أما معلومات التداول فمستمدة من موقع الموضوع فى السياق الخارجى والتصورات المحيطة به، ومن الشروط الاجتماعية للاتصال الأدبى، أعنى القيمة الاجتماعية المعطاة للممارسة الإبداعية النوعية (للرواية) إبداعيًا وتلقيًا.

فالعنوان الروائى - وفقا للتصور السابق - نص مُصَغَّر (microtext) لا يفتقر، كما هو الحال مع أى نص، إلى الاستقلال أو التماسك والانسجام، غير أنه يرتهن، فى قراءته وتأويله إلى ما يعنونه

من جهة، وسياقها التداولي من جهة أخرى، إنه كمية معلوماتية تقوم بعمليتين متتابعتين: الأولى إعادة توزيع نظام الشفرات السردية لحساب محمولاته الإعلامية. والأخرى: إعادة بناء منظومة المعلومات الفعلية (الواقعية) الخاصة بالموضوع السردي، على ضوء نواتج العملية الأولى، والعودة بهذا البناء الجديد إلى النص لمراجعة ما تم في العملية الأولى.

العنوان - كما هو واضح - يشغل موقع المؤلف الفعلي المتوسط بين العالم الواقعي والعالم الروائي، كما يقوم بتيسير أداء وظيفة تبادل تأويل الواحد منهما للآخر، من خلال إعلامياته. ويمكن القول - أخيراً - أن الأدبية ليست من هواجس العنونة الروائية، دون أن يمتنع تماما حضورها في بعض العناوين الروائية، ولكن بشرط ألا يكون على حساب الوظيفة الإعلامية للعنوان. ومعنى هذا أن الأصل في لغة العنوان أن تكون لغة توصيلية بامتياز، بما لا يحجب دوره الذي نرى أنه يقوم بتمثيل المؤلف الفعلي وضعيته الإبداعية، مما يمكّنه من أداء دور التمثيل الوظيفي بجدارة من المؤكد أن العمل الروائي نفسه لا يستطيعها، بل إنها لا تنبغي له أصلاً.

ثانياً: الفصول وعناوينها

ليست عناوين الفصول الروائية زوائد لغوية في جسد السرد، كما إنها ليست محض امتداد نوعي لعنوان الرواية نفسه. غير أن أحداً لم يعنه الالتفات إلى أن تقسيم الرواية إلى فصول هو - في واحدة من أهم مداخلاته على السرد - توزيع للزمن السردي يتم في حالة غياب صوت الراوي تماماً. ومن ثم يمكننا باطمئنان شديد وصفه

بأنه توزيع خارجي للزمن السردى يقوم به المؤلف الفعلى على ضوء استراتيجياته الإبداعية التى ترتكز إلى منظومة معلوماتية عن عمله وسياقات تلقيه المفترضة.

إن الزمن السردى مقولة بنائية فى الأساس، فهى ينظر فيها، كما يقول مرجع السرديات الحديثة: «جيرار جينيت»، إلى العلاقات القائمة بين زمن الملفوظ (الحكاية، أو الدال) والأحداث المتلفظ بها (القصة، أو المدلول) [١٥٩]. وعلى هذا ستعود مسئولية تلك العلاقات - ضرورة - إلى الراوى الذى تنتج كيفيات ضبطه لزمن الحكاية التى يسردها أربعة أنماط من السرد: «السرد المندمج أو المتداخل، والسرد المتزامن أو المتواقت، والسرد السابق أو القبلى، والسرد اللاحق أو البعدى» [١٦٠].

هذه الأهمية التى للزمن السردى الداخلى والتى طنطنت السرديات الحديثة حولها كثيراً نراها أهمية منقوصة، إذ ثمة زمن ليس أقل فعلاً فى السرد من الزمن هذا، وغير منبت الصلة معه، هو الزمن الخارجي الذى يفتتحه عنوان الفصل الروائى، سواء كان رقماً كان أو كان لغة. يستدعى دخول الفصول على مفهوم الزمن السردى الاصطلاح على مفهوم ثالث يضاف إلى الزمن الطبيعى والزمن السردى، ونقترح له مصطلح "الزمن الروائى". وبغض النظر عن الزمن الطبيعى، فالزمن السردى هو ما هو فى النظرية السردية، ولكنه - من منظور كلى - يخضع لتوزيع زمنى أعلى هو: "الزمن الروائى" والذى يتمثل فى فصول الرواية باعتبارها وحدات زمنية فعلية، وليست تقنيات كما هو حال "الزمن السردى". فلنتفق - بادئ ذى بدء - على أن السارد يقوم بفعل شرطه التواصل والاستمرار،

وليست التوقفات والانقطاعات التى يمكن أن تخترق جسد السرد - كما فى حالة الفصول - غير صورة من صور تصرف السارد بمُدد سرده بما لا يلغى شرط تواصله واستمراره. وبالتالى فلا يمكن نسبة ما يخلّ بذلك الشرط إلى السارد لتناقضه مع طبيعة وظيفته. إنه - بالأحرى - مداخلة المؤلف الفعلى على وظيفة السارد، وهذه المداخلة تقوم بـ:

- تحويل الزمن الروائى إلى مدد زمنية يتصرف بها السارد.
- تحرير السارد من القيود البنائية التى لكل فعل متصل ومستمر.
- وضع خارج السرد (سياقات الإنتاج والتداول) فى علاقة مع داخله عبر مفصلية العنوان.

عنوان الفصل

بداية فقد جرت العادة، فى الرواية، أن تأخذ فصولها أرقامًا: ١، ٢، ٣.. إلخ، بينما حملت فصول بعض الروايات عناوين فعلية، أعنى لغوية، وهذا التبادل بين الرقم واللغة على الوظيفة نفسها يحمل دلالة أبعد من مجرد التنظيم فى حالة العنوان الرقم، ومجرد العنونة فى الحالة الأخرى، فثمة دور ما لكل منهما. والعنوان الرقمى للفصل هو غياب لعلومة ما، أما العنوان اللغوى على العكس حضورها وتعينها، كما يبين الجدول التالى:

العنوان	الرقمى	اللغوى
المعلومة	-	+

وغياب المعلومة - حين يمتلك علامة عليه - لا يعنى انعدام وجودها، فالغياب ليس للمعدوم، وإنما للموجود، إنه حالة من حالات الوجود كالحضور تماماً.. إنه غياب عن «هنا» لا يفهم إلا بكونه هو نفسه حضوراً «هناك». ومن ثم قد تغيب المعلومة فعلياً، وتحضر الدلالة ولا بد، ما دمنا نتحدث عن علامة على الغياب: العنوان الرقمي..

و حين يناط بالرقم أداء دلالة اللغة يكون بمثابة «محمول» مطلق من قيد إسناده إلى «موضوع»، الأمر الذى يخلق فجوة بين الرقم وسرد الفصل المعنون به، ولأن العمل الأدبى، أيا كان جنسه، باعتباره «رسالة» لا يتصور قيامه على أساس من الفجوات البنائية أو الدلالية، فإن القراءة تقوم بمهمة سدّ هذه الفجوات، وفى حالتنا تلك ببناء موضوع هذا المحمول المطلق من قيد موضوعه.

هكذا يكون العنوان الرقمى للفصل الروائى دعوة للقارئ لوضع المدد الزمنية لسرد الفصل تحت مدلول دالة الرقم، وإدخال للفعل القرائى إلى مساحة العمل نفسه. حيث يجب عليه إقامة الانسجام بين تعاقب الزمن الروائى الذى يشير إليه الرقم وبين بدايات الفصول ونهاياتها التى تفتقر - غالبا - إلى التعاقب الذى يشير إليه العنوان - الرقم.

ولا يعنى هذا أن العنوان اللغوى يقدم إلى القراءة فعلاً ناجزاً، فالأمر أشد صعوبة مما يتصور بادئ النظر. فلئن كان المؤلف الفعلى يكتفى بمجرد توزيع الزمن السردى إلى مدد سردية تاركاً للقارئ حرية قراءة دلالية هذا التوزيع دونما قيد، اللهم إلا ما تسهم به

طبيعة المدة (الفصل) ومحمولاتها السردية. فإن عنونته الفصل لغويًا نراه قيدًا دلاليًا على حرية جدل القارئ مع الفصل حيث يمثل عنوانه اللغوى «مركزًا ضابطًا لحركة ذلك الجدل».

إن غياب المعلومة، فى حالة العنوان الرقمى للفصل، يطلق إنتاج الدلالة، بينما حضورها يقيد عملية الإنتاج هذه، ليس من جهة القارئ فحسب، وإنما من جهة مشاركة الفصل السردى فيها كذلك. وهكذا يتصرف المؤلف الفعلى بالتوزيع الزمنى لروايته، ويفعِّل قراءتها ثانيًا، ويضفر الاثنين معًا جدليا ثالثًا، وذلك جميعه على قاعدة حضور المعلومة وغيابها.

ثالثًا: أسماء الشخصيات

بدهى أنه لا بد للشخصية، واقعية كانت أو شخصية متخيلة، من اسم يسمح بالإحالة إليها وبإسناد أفعالها لها وبتضفير مجموع علاقاتها القائمة والممكنة مع سواها، وأخيرا - وهو ما يعنينا - يسمح للراوى بسردها. وليس الاسم الذى تتقدم به الذات إلى الآخر، باعتبارها «أنا»، مجرد اسم ذات (علم) كما هو الاصطلاح النحوى عليه. فالوظائف التى تناط باسم الفرد أكثر تعقيدًا من التعقيد النحوى الذى يكافئ بين «المسجد الاقصى» و«صلاح الدين» دونما أنى اعتبار للفرق بين «الموجود - فى - ذاته» (أشياء العالم) والموجود - لـ - ذاته» (الإنسان). إن شدّة ارتباط اسم الذات/ الإنسان بمرجعه (الذات) ينتج مكونًا ثالثًا بمثابة المدلول له. غير أننا نفضل أن نسميه «هوية»، وهكذا تتشكل علامة مكتملة مكونة من ثلاث مكونات: "اسم"، و"مرجع"، و"هوية"، ويهمنا الحديث عما سميناه هوية: ما هى؟..

الهوية العلمية (للذات) هى مجموعة المعلومات التى يقدمها الاسم لمستعمله عن مرجعه، إذ إنه "من الشاذ أن نستعمل اسم علم إذا كنا لا ندرى بأن هذا الاسم يدل على شىء ما بالنسبة للمخاطب، ولا يفترض فيه (أى فى الاسم) بعض المعلومات عن حامل الاسم"[١٦١] هذا غير أن أسماء الأعلام "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير، قليلاً أو كثيراً، إلى أبطال وأماكن تنتمى إلى ثقافات متباعدة فى الزمان والمكان"[١٦٢]. وهذا يعنى أن اسم الذات يحمل فى طى مدلوليته ثلاثة أنواع من المعلومات: معلومات يحملها تاريخ الاسم فى هذه الثقافة أو تلك، ومعلومات يحملها الاسم إن كان مشتقًا، وثالثة يستمدها من الذات نفسها. ومما لا مراء حوله أن الذات حين تكون ذاتًا متخيلة (الشخصية الروائية) فإن أغلب أسمائها - إن وجدت - ستكون معلّلة إما بأبعادها السيكولوجية والاجتماعية، أو أفعالها، أو بما يقع لها من أحداث، أو بمصائرها، بل يذهب البعض إلى "أن مشكلة الهوية ترتبط منطقيًا ارتباطًا وثيقًا بالوضع المعرفى لأسماء الأفراد"[١٦٣].

ومن أجل تحديد المسئولية الإبداعية عن أسماء الشخصيات الروائية، يجب أن نلتفت إلى تميّز اختلافى مهم بين اسم الشخصية الواقعية واسم الشخصية الروائية، يتمثل فى أن الأول ضرورة اجتماعية مطلقة للاعتراف بحق الشخصية فى الفعل الاجتماعى، بينما الشخصية الروائية تمارس أفعالها دونما ارتباط شرطى بين اسمها وفعلها/ أفعالها. والروايات التى حدّدت شخصياتها بصفات مشتقة من أفعالها أكثر من أن تحصى. وهذا يعنى أن السرد

الروائى يمكن أن يقوم فى غياب اسم الشخصية دون أن يفقد شيئًا من مقاصده. ومن ثم فاسم الشخصية الروائية - حين يوجد وحين يغيب كذلك - ليس من مهمّات الراوى، ما دامت صناعته السردية تقوم بدونه.

وجدير بنا - على ضوء ما سبق - أن نعتبر هذا الاسم خطابًا من المؤلف الفعلى حافًا بالشخصية وموجّهًا لكل من: الراوى كحلّ لمأزق علاقته بالسرد، والقارئ الفعلى كمفتاح تأويلى للشخصية، بما يحمله من معلومات، أكانت معلومات ثقافية أم كانت معلومات دلالية، أى مستنبطة من دلالة الاسم. فاسم الشخصية الروائية - إذن - واحد من مستويات اتصال المؤلف الفعلى بالقارئ الفعلى، لسببين:

الأول: أن فاعلية الراوى محصورة فى التلفّظ الصانع للسرد، وليس له أدنى مسئولية عن محتوياته.

الآخر: أن محمولات الأسماء تقع فى دائرة "رمز - اجتماعية" تنتمى للسياق الخارجى الذى تقع فيه الرواية بأكملها.

إن علاقة الاسم بتكوين الشخصية وأفعالها لا يوضّحها ظاهر السرد الذى يبدو شديد البراءة تجاهها، وكأنما الأمور تجرى هكذا لأنها كانت هكذا. بينما يكشف باطن الأمر أن بعض الأحداث، أو المصائر، شيء حملته الشخصية حملاً سريًا فى اسمها الذى لم يعطه لها الراوى، وإنما منحها إياه المؤلف الفعلى لتحفيز كفاءة القارئ الفعلى.

ولا يعنى هذا أن كل شخصيات الرواية تقع من المؤلف الفعلى على قدم التكافؤ من حيث أهمية الاسم وصلاحيته للتحمّل بخطابه،

ولا كل الروايات تفعل ذلك. وإنما ثمة ما يمكن أن نعده من إحساس المؤلف الواقعي بمأزق علاقة الراوي بسرده، وبالتالي يفترض مأزقًا من نوع آخر للسرد مع القارئ الفعلي، فيتدخل مقدمًا لهما خطابه عن الشخصية/ الشخصيات عبر أسمائها.

رابعًا: مجالات وقوع الأحداث

(1) مفهوم المجال

تقدم الفيزياء الحديثة عددًا من المصطلحات يمثل المجال ثابتها المفهومي من قبيل: «مجال الرؤية» و«فتحة المجال» و«عدسة المجال» ثم «الانبعاث بالمجال». كما يقدم علم الاجتماع مصطلح «الدراسة الحقلية أو الميدانية».ويقدم د. فرج عبدالقادر طه تعريفًا عامًا إلى حد ما لمصطلح «المجال» field فيقول:

١- ميدان (أو مجال) طبيعي أو جغرافي، بمعنى حيز أو مساحة أو منطقة محددة ٢.- ميدان (أو مجال) حدوث الظاهرة التي نقوم بدراستها، ومن هنا فإننا عندما ندرس ظاهرة دراسة ميدانية، فإن معنى ذلك أننا نقوم بدراستها في موقع حدوثها الطبيعي والتلقائي»(١٦٤).

ولا تفزعنا الظلال العلمية التي تحف بكلمة «دراسة» عن إمكانية توظيف المصطلح، نظرًا للقيمة/ القيم المعرفية التي لفن الرواية، وهنا تبرز شخصية المؤلف الفعلي باتساع الرواية عن الحكي المحض «فعمل الروائي يقوم على البحث، وهذا البحث ينزع إلى أن يكشف، وإلى أن يعمل على إيجاد واقع مجهول»(١٦٥).

وبغض النظر عما أثارته الروائية عن مفهومها الذاتي لتناقض

الصفة: "مجهول" مع الموصوف: "الواقع"، فما يهمنا أن نتابع مفهوم البحث وموقعه من فاعلية الروائى، يقول «الان روب جرييه»: "الرواية ليست نظرية، وإنما هى بحث"(١٦٦). والحقيقة أن الرواية كانت - دائمًا - بحثًا، لولا سطوة التقاليد التى جعلت التنوع يُخْلى مكانه للتماثل فى الموضوع والمنهج ومن ثم فى النتائج.. وكون الرواية بحثًا أو دراسة، لا يجعل من الشطط أن ندخل على قرائتها مفهوم «المجال» بالتعريف السابق، فما هو إذن هذا المجال الذى تقع فيه الرواية كفن، لا كنص؟

إننا حين نتخلى قليلاً عن النظر إلى الرواية، فنا أو نصا، سيبقى لنا مكوّن عام أزعم أهميته للرواية فنًا ونصًا هو "الخطاب"، والخطاب - بتعريف بسيط غير أنه صحيح كذلك - "قول بصدد شىء معين.. هذا الشىء الذى هو موضوع الخطاب يمكن أن يكون واقعًا ماديًا، أو واقعًا اجتماعيًا، أو كيانًا سيكلوجيًا. وذلك أن مظاهر الحياة الداخلية عند شخص معين توجد بالنسبة لنا وجودًا موضوعيًا، أى فى الخارج وفى استقلال عنا"(١٦٧) فالخطاب - إذن - مجاله الواقع، وكذلك الرواية (كفن) مجال أحداثها هو الواقع أو ما يمكن اعتباره كذلك. هنا تبدو فاعلية مصطلحات الفيزياء الحديثة فى تخصيص مجال الخطاب العام روائيًا، وهى بترتيب توظيفها:

- الانبعاث بالمجال: « field emission» خروج الإلكترونات من سطح تأثير مجال كهربى شديد»(١٦٨).

- مجال الرؤية: « field of view المنطقة التى ترى من خلال جهاز بصرى»(١٦٩).

- فتحة المجال: • field stop فتحة دائرية فى حائل معتم تحدد مجال الرؤية للجهاز البصرى"[170].

- عدسة المجال: • field lens عدسة إضافية لتجميع الأشعة بعد مرورها فى جهاز بصرى"[171].

كل مصطلح - بغض النظر عن تخصيص لغته مفهوميًا - ينبنى من مركز دلالى خاص بمفهومه، ودائرة مفهومية خاصة، فى الأخرى، بمجال اشتغاله. وقابلية المصطلح النوعى للانتقال من حقل اشتغاله إلى آخر غير ذى صلة به تعود إلى طواعية دائرته المفهومية للتحويل دون أن يتأثر مركزه المفهومى بهذا التحويل. والشاهد على هذا المصطلح الفزيائى: «إيزوتوبيا» isotope الذى استعاره «جريماس» لمربعه السيميائى. والمصطلحات السابقة، بترتيبها، يمكن أن توضح أهمية رصد المجالات الروائية وبيان مسئولية أىٍّ من الشخصيتين المتنازعتين: المؤلف الواقعى والراوى عنها..

بداية، لا يمكن الحديث عن مجال ما خارج الواقع، فكل خطاب يكون إما عن الواقع أو يكون عما وراءه، ولكن من خلاله ضرورة. ويؤدى بنا هذا إلى المفهوم الأول: «السطح» الذى نزعم مطابقته - تماماً - للواقع فى ظاهرة الأليف آلفة تجعله خارج دائرة التفكير به. إنه واقع ساكن منتظم وفق مبدأ العلة والمعلول، غير أن طبيعته هذه ما إن تقع تحت سطوة المساءلة حتى يسقط المبدأ المنظم لسكونيته، وتنبعث إشكالاته انبعاث الإلكترونيات من سطح تحت تأثير شحنة كهربية.

هنا تقوم المسافة بين الواقع والخطاب، وهى مسافة اختلاف

ولابد، إذ أن موضوعه نقيض سطحه الساكن: إشكالاته والتى تمثل مجال الرؤية (المفهوم الثانى). أما معادل الجهاز البصرى فى الخطاب فالتقنية/ التقنيات اللغوية، وفى حالتنا: "القناعات الجمالية قبل النصية" التى تمر عبرها إشكالات الواقع لتنتج «الراوى» والذى يمثل "عدسة المجال"، غير أن مجال الرؤية (فى مواضعتنا السردية) ليس مجالاً خارج قصدية الرائى (المؤلف الفعلى) إنه محدَّد بهذه القصدية، وهنا يتجلى الدور الشارح لمفهوم فتحة المجال.

واضح، مما سبق، أن تحريك سكونية الواقع لينكشف عن إشكالياته (مفهوم الانبعاث بالمجال) فاعلية ذات متعينة زمانًا ومكانًا، أعنى ذات المؤلف الفعلى، وكذلك فتحة المجال التى تمثل موقع الذات من إشكاليات الواقع/ واقعها. ويلتحق بهذا المفهوم "مجال الرؤية" الذى يتحدد بفتحة المجال والقناعات الجمالية والسردية التى يمتلكها المؤلف الفعلى ويترجمها الراوى سرداً نصيًا من خلال عدسة المجال.. وإذن، فلنعد توزيع المصطلحات الفزيائية السابقة، على ضوء ما سبق.

١- الانبعاث بالمجال، ويكافئ التحفيز السردى لإشكالات الواقع، فهو فاعلية خالصة المؤلف الفعلى.

٢- مجال الرؤية، ويحدده الموقع الذى يشغله المؤلف الفعلى اختياراً أو ضرورة من هذه الإشكالات.

٣- فتحة المجال وهى الصلة الفنية (السردية) الأولى التى تنعقد بين المؤلف الفعلى وواقعه على قاعدة اتجاهه السردى، أو كما قلنا قناعاته الجمالية. ومن خلالها تتسرب مجموعة العلامات/ المعيّنات

التى تضع الأحداث الروائية (المبدعة) داخل مجالاتها الواقعية أو المؤولة بالواقع.

٤- عدسة المجال، وهى وظيفة الراوى مطلقاً.

وبشكل عام فعلاقة الواقع (ويمثله المؤلف الفعلى) بالسرد (ويمثله الراوى) علاقة توليدية، أما إذا عكسنا الاتجاه، تجلت لنا هذه العلاقة تحويلية بامتياز. إن السرد قائم فى الواقع باعتباره إمكاناً توفره الطبيعة الحدثية له، وكذلك الواقع قائم فى السرد باعتباره مكونه الأساسى (بمفهوم تشومسكى) ومجالات وقوع الأحداث السردية مما لا طاقة للإبداع الروائى (وغير الروائى) به، إذ إننا لا نختار عالمنا فيمكننا إبداعه، وإنما نختار أفعالنا فيه، وهذه الأفعال (الفردية) تمثل متغيراً لا يمكن فهمه إلا من منظور المجال الذى وقعت فيه. وعلى هذا فإن الفصل بين الراوى وسرده من جهة وبين المؤلف الفعلى وواقعه من جهة أخرى يصبح - على ضوء ما سبق - مغالطة منهجية واضحة، فالراوى فاعل تقنى محض أبدعه المؤلف الفعلى ليخفى فنياً العلاقة التوليدية للواقع (البنية العميقة) بالسرد (البنية السطحية) وليس لينفيها، وما دامت التقنية تقنية إخفاء فإن التسوية بين الخفى والغائب، بهدف التجريد، مغالطة منهجية كما سبق القول.

خامساً: المعلومات الفعلية

منذ توقف النظر إلى الإنتاج الأدبى باعتباره إلهاماً مسنداً إلى قوى خفية (غيبية)، تغلغلت التصورات المادية إلى ذلك الفعل الإنتاجى، غير أن صفته الأدبية وقفت حائلاً دون فتح الحدود بينه وبين أفعال إنتاجية أخرى ذهنية كانت أو مادية. فلقد ظل مبدأ

دراسة الحدود الكلاسيكى يقوم بتغريب مفهوم الادبية وتجريدها من ظروف إنتاجها وملابساته. غير أن انفجارة الوعى، وتحديدًا التى صنعها الحاسب الآلى طرحت المعلومة على كل الممارسات الإنسانية، بما فيها الإبداع الأدبى، بقوة لم يسبق لها مثيل. تقول «فالنتينا إيفاشيفا»: "إن السمات الجديدة لأدب عصرنا لا تحدَّد بسياقه (النصى)، ولا بلهجته المحكمة، ولا بأية سمة منفردة خاصة بالأسلوب أو بتنوع الموضوعات. إن لُبّ الأمر هو توافق أنغامه العامة، طبيعته التى تعكس نوعية عصرنا، عصر الثورات الاجتماعية والسرعة التى تفوق سرعة الصوت والآلات الحاسبة الإلكترونية التى تنافس العقل البشرى" [١٧٢]. أما «نبيل على» فيربط بين بعض سمات الأدب الحديث وتكنولوجيا المعلومات بشكل واضح وصريح[١٧٣]. وقد كان أثر هذا حاسمًا على الفنون النثرية من الأدب على وجه الخصوص، باعتبارها فنونًا «لبرالية»، إن على مستوى اللغة أو على مستوى الشكل الفنى. وقد كان النزوع الوثائقى فى الكتابة الروائية أوضح مظاهر الاستجابة للمعلوماتية، فالكتابة "التى تقدمها الوثائقية الجديدة تباعد (أو تلغى) الخط الفاصل بين ما هو أدب وما ليس بأدب.. فإن أى ريبورتاج يمكن أن يستحق أو يكتسب مكانة أدبية إذا ما استجاب بشكل مرض لعملية القراءة وكانها عمل تخيلى"[١٧٤].

إن جملة الشروط الأخيرة على قدر كبير من الأهمية لما نحن بصدده، فثمة قلب للوظائف بين المؤلف والقارئ الفعليين، حيث ينتقل التخييل الروائى من كونه وظيفة إنتاجية للمؤلف، ليصبح مظهرًا لكفاءة القارئ،

فيقدِّم الأول معلومة ويمنحها الأخير هويته التخييلية. وإذا كانت الرواية الوثائقية تمنح القارئ هويتها، فإن هذا يتم لصالح حريتها إزاء الخطابات والوقائع التى تتاح منها معلومات سردها، هنا يبرز مفهوم/ تكنيك «التقطيعية»، الذى يوازى بين الحاسب الآلى والأديب. إن التقطيعية أحد المفاهيم الأساسية لتكنولوجيا المعلومات التى استعاضت عن الإشارة المستمرة المتصلة بسلسلة من النبضات المتقطعة غير المستمرة (وفى المقابل نجد) أن الفنان يرسل بشظاياه وقصاصاته وتداعياته تاركاً لمستقبلها مهمة البحث عن العلاقات والترابطات[١٧٥].

وكنتيجة لهذا يكون التضافر الإبداعى بين المؤلف والقارئ الفعليين ضرورة حتمية، فيما يعبر عنه «ديفيد لودج» قائلاً: "لقد تلاشت الشاشة (الوسائط التغريبية) والكاتب أقرب ما يكون إلى تحقيق المشاركة المطلقة مع القارئ"[١٧٦]. وما نود تأكيده - هنا - أن الرواية الوثائقية ليست نتيجة للحاسب الآلى باعتباره حافزاً وحيداً، وإنما تضافرت خاصية الجنس الروائى فى إنجاح تحفيزه. هذه الطبيعة التى قامت على أساس تسريد مجموعة من المعلومات الفعلية أو المتخيَلة، بشكل يصح معه الزعم السابق بأن الرواية فن معلوماتى. وذلك على أساس الكفاءة العالية التى يتمتع بها فن الرواية فى التحمل بالمعلومة، سواء المعلومة المتخيلة أو المعلومة الفعلية. والتى ينبو أن مشروعية وجودها فنياً يعزى إلى خصوصية البنية الروائية التى لا أراها أكثر من النظام القائم، ليس بين وحدات النص، وإنما بين معلوماته التى يسلِّمها المؤلف الفعلى للراوى ليوظفها من خلال سرده، أو للشخصية لتتجلى من خلال صوتها.

والمعلومة الروائية نوعان: نوع نصى (متخيّل) واخر فعلىّ. أما النوع الأول فله سياق روائى، بمعنى إنه منشبك فى فنية النص، وتتوزع مصادره بين الراوى والشخصيات. وأما النوع الثانى فمأخوذ من خارج النص: الواقع، ومصدره الوحيد هو المؤلف الفعلى. ومفهوم التناص - هنا - غير وارد مطلقًا. فالنص الروائى لا يتفاعل مع خارجه بقدر ما هو ينبنى، فى بعض لحظاته السردية هذه أو تلك، بفضل هذا الخارج، والقول بأن النص الروائى يعتمد فى بعض لحظات سرده على خارج النص بنائيًا، يعنى فيما يعنيه، أن ثمة جدلا بنائيا بين الواقع والنص يطبع بعضا من عناصر السرد الكبرى: الشخصية والحدث والحبكة، بطابعه. الأمر الذى يجعل من الحديث عن موت المؤلف، وخصوصًا فى حالة الرواية، غضًا من طبيعة النص نفسها. وكذلك الحديث عن صورة نموذجية للمؤلف الفعلى مسقطة على النص، أعنى المؤلف الضمنى، ليس أكثر من محاولة لتلافى الخطأ السابق دون التضحية بعوائده المنهجية.

نعم، ليست الرواية خطابًا معرفيًا، بقدر ما تبدو، من منظور خاص، نصًا معلوماتيًا. والفرق الحاسم بين المعرفى والمعلوماتى أن الأول شرطه التجريد والإطلاق، صحيح أنه وليد سياق ما وواقع تاريخى - اجتماعى معين، غير أنه يأخذ صيغته الأخيرة بالقطع مع كل هذا، والانقطاع عنه، لافتًا النظر إلى محمولاته هو. أما المعلومة فإنها لا تنقطع عن سياقها/ سياقاتها، ولا ينبغى لها أن تفعل، كى لا تفقد القدرة على الدخول فى علاقة مع سواها ومن ثم بناء منظوماتها النوعية.

والمعلومة ليست مجرد محتوى يمتلك شكلا محايداً، بل إنها حاملة لجزء من سياقات وجود ذاك المحتوى، أو كلها، بشكل يمكّن مستخدمها، ليس من اكتشاف إمكانات تعالقها مع سواها فقط، بل من إبداع هذه الإمكانات بشكل يبدو مبرراً بسياقاتها القائمة، إذ رآها أو اقتضائيًا. وبالتالي فإن دخولها إلى العمل الأدبي عموماً، والروائي خصوصاً، يعني أن هذا العمل يمتلك امتلاكًا غنيًا سياقين سياقًا واقعيًا تلعب المعلومة - بالإضافة لدورها الإعلامي - دور العلامة المحيلة إليه، وسياقًا لغويًا متخيلاً. الأول يضطلع به المؤلف الفعلي، والثاني يقوم بعبئه الراوي. والقاعدة في السياقين أن يتضافرا تضافراً وثيقًا في بناء السياق النصي للعمل. غير أن هذه القاعدة لا تنفي إمكان أن يتوازيا أو يتقاطعا.. إلى آخر ما يمكن أن يعبر عنه بمفهوم العلاقة عن بعد، وذلك لأن نصية السياق يمكن أن تقود بأي شكل من أشكال العلاقة. إن تدفق المعلومات خلال النسيج السردي يجعلنا نهدم الحدود البنيوية للنص، ونصل ما بين داخل النص الراوي، وسرده، والمروي عليه، وبين خارجه المؤلف الفعلي، وواقعه، والقارئ الفعلي.

أخيرا فالتمثيلات السردية للمؤلف الفعلي لا يمكن حصرها، فهي متنوعة تنوع الأعمال الروائية، غير أن التمثيلات الخمس التي رصدناها تمثل ثابتًا في كل الروايات، وأهم ما ننتهي إليه في أمرها، أن النص الروائي ليس نصاً متخيلاً خالصاً، كما هو متصور من قبل السرديات الحديثة، فالواقع يتمكن من مفاجأة البنية التخييلية بقدرته على الاندماج في غاياتها والإسهام القوي في تحقيق هذه الغايات.

ومن ثم فإن الراوى لا ينفرد بسرده حراً من مداخلات المؤلف الفعلى عليه، بل إن هذا المؤلف يقدم لسرد الراوى عدداً من الخدمات التقنية التى ترتفع بسرده ليتّصف بصفة العمل، أعنى يصبح سرداً روائياً.

والنتيجة الملزمة لمناهج التحليل السردى هى أن يتم منح المؤلف الفعلى حقه الإجرائى نصيّاً، كما للراوى تماماً متى كانت الرواية حاملة علامات على هذا الحضور، وهى كذلك كما سبق أن رأينا. وما يمنع المنهج من السقوط فى التصورات التاريخية أو الاجتماعية القديمة - فى زعم الدراسة - هو: تحريك مفهوم السياق الخارجى للنص الروائى، أعنى الواقع، من مفهومنا الكلاسيكى له، لنعتبره منظومات معلوماتية، حين يوجد بعض عناصرها أو وحداتها فى نص، وتحديداً فى النص الروائى، لتحيل إلى سياقاتها قبل النصية، غير أنها لا تبرح، بأية حال من الأحوال، موقعها النصى الذى تمارس من خلاله هذه الإحالة.

ومعلوماتية سياق النص: الواقع، توفر للتحليل قدراً من الأمان المنهجى. فلا يضحّى بمنجز النظرية الأدبية الحديثة كلية، هذا من جهة نصيتها، ومن جهة واقعيتها تفتح الأطر المعرفية للنظرية على معارف أخرى.. كل المعارف التى يمكن أن تحلل المعلومة وتستنطق وثائقها من داخل النص. فليس ثمة غضاضة، على سبيل المثال، فى الاستعانة بأسس برمجيات الحاسب الآلى لإعادة تنظيم المعلومات، ووضع سيناريوهات قراءتها واكتشاف كيفيات تعالقاتها الصريحة والضمنية بالنسيج السردى، متى كان مجديا على ضوء طبيعة العمل الروائى موضوع التحليل. إن زمن الزعم المنهجى بالكمال الإجرائى

يجب وضع نهاية له، على الأقل فى ظل الحراك الإبداعى المتسارع.
إن لم يكن فى ظل الوفرة المعلوماتية التى تنتجها التقنيات الحديثة.
كما أن الزعم بالاستقلال النظرى للمنهج أمر يجب أن تتوقف عن
النظرية معترفة بحق العمل الأدبى فى أن يجد لاقتراحاته، أيًا كان
نوعها، مساحة مقولية مناسبة فى نظريته وقدرًا من الفاعلية ملائمًا
داخل إجراءاته. وعدم استقلال النص وعدم اكتماله يعنى - ولا بد -
حضور الذات فى مفهومه، بشكل ما من أشكال الحضور، سواء
أكانت الذات الكاتبة أم كانت الذات القارئة أم هما معًا. ولا ذات
خارج شرطى الزمان والمكان ومحمولاتهما التى تمثل محتوى ما
نسميه السياق الخارجى، وتتفاوت النصوص الأدبية، جنسيًا ونصيًا
على السواء، فى شكل حضور السياق، ومن ثم فى كيفيات فعله
النصى، تفاوتًا يجعله إبداعًا من الإبداع. وبالتالى يرشّحه كواحد من
مستويات التحليل النقدى، ومن باب أَوْلى كمستوى من مستويات
التنظير المنهجى للتحليل هذا الذى حاولنا تجريب إمكانه نظريًا من
خلال الصفحات السابقة.

المؤلف الفعلى.. المؤلف الضمنى.. الراوى

يبدو - بناء على ما سبق - أننا مضطرون اضطرارا إلى أن نقيم
تمييزا، ولو كان تمييزا إجرائيا، بين العمل الأدبى/ القصّ، باعتباره
النص القصصى المكتوب فى لحظة زمنية بعينها ومن قبل كاتب
بعينه، وبين القص/ السرد باعتباره بنية يقوم على إنجازها "الراوى"
أو الممثل النصى للمؤلف الفعلى. ولا إمكان لفصم العلاقة بين
الاثنين، تماما كما لا يمكن فصل البنية عن ظاهرتها، فثمة وسيط بين

"المؤلف الفعلي"، وإن رفضه "جيرار جينيت". وبين "الراوي" هو ما سماه "واين بوث": "المؤلف الضمني"، ولكن ليس كصورة لـ"المؤلف الفعلي" يسقطها على نصه، بل كهمزة وصل بين عالمه الواقعي وعالم "الراوي" المتخيل، وهذا هو اختلافنا عن "واين بوث" الذي يجعله واسطة بين الراوي وسرده من جهة وبين القارئ من جهة أخرى..

يقول "واين بوث": "إن كاتب الرواية يستطيع، عند كتابة القصة فقط، أن يكتشف، ليس قصته فحسب، ولكن الكاتب الحقيقي لهذه القصة. إذا أمكن أن نقول ذلك، وإذا أردنا أن يُسمَّى هذا "المؤلف الضمني" بالمؤلف الرسمي، أو يجب أن نتبنّى تعبيرا جديدا.. وهو "الشخصية الثانية" للمؤلّف"(١٧٧).

ويزعم "بوث" أنّ النصوص الروائية المتخيلة كلها توحي بوجود مؤلف ضمني يرتبط به القارئ في أثناء القراءة، وقال بأنّ المؤلف الضمني لكل رواية هو شخص ما يجب أنْ أتفق، إلى حد كبير، مع معتقداته إذا ما كان عليَّ أنْ أستمتع بعمله، فهو على حدّ وصف "واين بوث": "صديق مرشد"(١٧٨).. في رأينا أن "المؤلف الضمني"، وقبل أن يكون صديقا مرشدا للقارئ، يقوم بوظيفة أكثر أهمية.. لكن قبل التعرض لهذه الوظيفة فلنقارب المصطلح مفهوميا من وجهة نظرنا..

إن مفهوم المؤلف الضمني ليس محصورا في "القص"، وإن كان أكثر فاعلية فيه، فنوعية الممارسة الابداعية التي تضطلع بها الذات تعني مجاوزتها لشروطها الشخصية (الفعلية أو الواقعية أو الحقيقية لا فرق بين أي من هذه الصفات) لتلتحق بشروط الممارسة القائمة

عليها، بما يعنى أننا إزاء حالة وجود نوعية للذات ملائمة تماما لنوعية ممارستها. هذا هو التأسيس الأولى لمفهوم "المؤلف الضمنى": إنه المؤلف الفعلى نفسه وقد تجاوز شروط شخصانية وجوده ملتحقا بخصائص ممارسته.

أزعم أن نوع الممارسة هو الذى يسمح بنسبة حضور هذا مؤلف فى نصه وكيفية هذا الحضور. فالممارسة الشعرية تفترض نسبة حضور وكيفية حضور مختلفة إلى حد كبير عن الممارسة القصصية. الأولى تدفع بمجاوزة الشخصانية إلى أقصاها، بينما الأخيرة ترشّد هذه المجاوزة، باستثمار ما يمكن استثماره من حالة الوجود المُتَجاوَزَة، أعنى الشخصانية. من هنا يلتبس حضور "المؤلف الضمنى" فى الشعر التباسا برّر تجاهل المنهج النقدى له ممكنا، اللهم إلا إذا توسّل فى اعتباره نقديا بشىء من علم النفس وحسب. بينما أساس الإيهام بالواقعية الذى يقوم عليه السرد يسمح بحضور ذلك المؤلف وفق كيفيات محدّدة بدقة، وهذا الحضور هو الذى يجعل للمؤلف الضمنى، فى السرد على وجه التحديد، وظائفه. وهناك ثلاثة مستويات لوظيفة المؤلف الضمنى، وهى:

١- المؤلف الفعلى.

٢- النص السردى.

٣- التلقى.

١- إن المؤلف الفعلى يستطيع، عبر شخصيته الإبداعية (المؤلف الضمنى)، أن ينقل أفكاره عن واقعه ورؤيته له ومنظومة قيمه المؤسسة للاثنين إلى داخل أنساق المتخيّل السردى. فالمؤلف الضمنى

واسطة حضور المؤلف الفعلي فاعلا في نصّه، بأي شكل وعلى مستوى كانت هذه الفاعلية.

٢- أما على مستوى النص السردي، أو بتعبير أدق محور "الراوي"، فإن الراوي يقوم ببعض المهمات الخاصة بالمؤلف الضمني، فـ"الراوي" - باعتباره شخصية ورقية حسب "بارت" - لا علاقة له إلا بكل متخيّل، أي بما لا علاقة له بالواقع خارج النص، وحين يحضر هذا الواقع نكون إزاء مداخلة لواسطة "الذات الفعلية" (الواقعية) على مهمات "الراوي"، إنها تمنحه من واقعيتها ما يربط بين داخل النص وخارجه، وتؤسّس نصيًّا لمستوى من العلاقة التأويلية بين المتخيَّل السردي والواقع الخارجي، أيا كانت المسافة بين الاثنين.

٣- وعلى مستوى "التلقّي"، فإن المؤلف الضمني ضرورة اتصالية، وليس مجرّد صديق مرشد للمتلقّي، إذ إن كتابية النص السردي - على الرغم من تقنياته الشفاهية - إما أنه يحصر المتلقي في لغة النص، وهذه خصوصية للشعر تتأبّى عليها طبيعة السرد - وإما أن يحقّق الاتصال بالمتلقّي عبر واسطة داخل النص نفسه، ومن هنا زعمنا بأن "المؤلف الضمني" ضرورة اتصالية.

الراوي.. الرواة

"الراوي" - في التاريخ العربي - من أقدم المصطلحات على الإطلاق. وهو يحيل، مضافا إليه "تاء التأنيث"، على الناقل للشعر أو للكلام أو الخبر أو المعلومة حكايةً عن فاعلي كل هذا. فهناك راوي الشعر وهناك راوي الحديث (الشريف) والقصّاص (راوي الأخبار، والسيرة)، والنسّابة (راوي المعلومة العرقية). صحيح أن "الراوي" -

فى الحالات السابقة - شخصية فعلية تروى عن شخصية فعلية، ولكن الأهم من كونه كذلك، أنه يروى ما لا علاقة له به فهو راوٍ محايد. ثم وجد - بعد - "الراوى" المتخيّل فى "الليالى العربية"، ثم وجد "الراوى" المسرح فى "السيَر الذاتية".

ويمكننا الزعم، بكثير من الاطمئنان، أن الثقافة العربية كانت الأولى التى عرفت "الراوى" وتعدّد أشكاله واختلاف مواضعه من سرده. بل إن "الراوى" العربى كان له الموقع المركزى فى إنتاج المنجز الثقافى بدءا من رواية النص الدينى، إلى رواية النص اللغوى، ووصولا إلى رواية المتخيّل.. وللأسف، لا توجد دراسة اهتمت باستقراء هذه المركزية، فتتعرف على أوضاع "الراوى"، ومواضعه، ووظائفه، وأساليبه، وتصنّفها، ومن ثم تمنحه مفهومه فى الثقافة العربية.

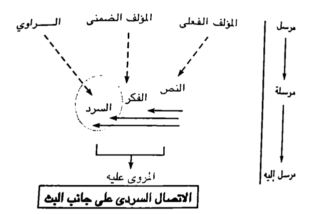
بدءا، يجب التأكيد على أن زعم "رولان بارت" بكون "الراوى" شخصية ورقية[179] فيها كثير من المجازية لم يُتَوَقّف أمامها، أو لنقل أنه افتراض منهجى توسّل به "بارت"، إضافة لمقولة "موت المؤلف"، لكى يحصر تصوّراته البنيوية فى النص السردى وحسب. والغريب أن تظل المقولة أو التصوّر وقد تم إسقاط المنهج الذى خرج منه هذا التصوّر أو تلك المقولة.

إن تصوّر: الراوى/ "الشخصية الورقية" مرتبط ارتباطا شرطيا متبادلا بالمقولة البنيوية "موت المؤلف"[180]، فالأخيرة شرط الأول والعكس كذلك صحيح، وإن أىّ تحريك لمفهوم أحدهما عن مواضعه سيؤدى إلى تغيير فى مواضع الآخر ولابدّ. واعتبارنا للمؤلف الفعلى فى بعض الظاهرات النصية يجعلنا نعيد النظر فى التصورات النقدية عن "الراوى".. ولسنا معنيين بتكرار ما قيل فى السرديّات عن الراوى عالما

كان أو محايدا أو مشاركا، ولا بعلاقته بأصوات شخصياته. ولا بوجهة نظره أو رؤيته السردية من الداخل كانت أو من الخارج. فالأكثر أهمية هو إقامة الاتصال السردى فى الطرف الخاص بالبث أو الإرسال والتى يقع فيه "الراوى" ومعه "المؤلف الضمنى" و"المؤلف الفعلى"، لكى نعيد مجازية "بارت"، فى وصفه "الراوى"، إلى تعبير أكثر دقة وتحديدا..

لا شك لدينا فى أن "الراوى" ذو وضعية شديدة التعقيد فى نظام الاتصال السردى، فهو - من جهة - فاعل السرد، ومن جهة أخرى ممثل لفاعلين آخرين وإن كانا خفيين، أو هو وكيل عنهما، وعلى ضوء طبيعة هذه الوكالة تكون تقنيات أدائه. إن القص عموما، والرواية خصوصا، جنس أدبى شديد التعقيد وعلى كل المستويات، بدءا من تداخل الواقعى والمتخيل، ووصولا إلى أطراف تداول المرسلة سواء الواقعيين (الفعليين) أو السرديين (المتخيلين)..

فلنتأمل الشكل التالى:



الاتصال السردى على جانب البث

واضح من الشكل السابق تعدّد طبقات النص السردي وتداخلها. ومن ثم تعدد المرسلين فيها، ولكن نظرا لوقوع الجميع في وظيفة واحدة هي "البث"، أو الإرسال، فلا بد من نسق يضبط هذا التعدّد، هذا النسق الذي يتمثل في الدائرة الكبرى، ليس باعتبارها إحدى طبقات النص السردي فقط، ولكن - وفي الوقت نفسه - بنيته.. إن المؤلف الفعلي يصنع ويدير كل شيء في قصه، إنه يصنع "المؤلف الضمني" عبر كتبة إعلامية فائضة عن قصة "السرد"، وهي - وفي الوقت نفسه - جزء من السرد، وينوط بها وظيفة بناء صورته الإبداعية. إن المؤلف الفعلي يصنع الراوي أولا، ويحدّد وضعيته في القص ثانيا، وعلاقاته بما يسرده ثالثا. ثم هو يقدّم وكالتين، الأولى: وكالة للمؤلف الضمني لتقديم صورة مثالية قدر الإمكان عن شخصيته الإبداعية. والأخرى: وكالة للراوي لسرد وقائع نصه يحدّد فيها كل ما يخص علاقة الراوي بالسرد. ويحتفظ المؤلف الفعلي لنفسه بالحق في المداخلة على هاتين الوكالتين، سواء بتخفيض مثالية شخصيته الإبداعية وزيادة واقعيتها أو الإيهام بواقعيتها، أو بفرض رؤيته السردية على الراوي. وذلك في حالة الرؤية من الخارج.. مؤدّى هذا أن النص السردي يقوم على أساس من وجود تحالفات سردية بين الموكِّل: المؤلف الفعلي، وبين وكيليه: المؤلف الضمني والراوي، تحالفات تعيّن مواقع الثلاثة من النص. وطبيعة وظائفهم المنوطة بكل موقع، وإمكان تبادل الوظائف فيما بينهم، على الرغم من ثباتهم في مواقعهم.

وهذا الذي سبق لا تجوز معه مقولة "موت المؤلف" ولا تصوّر "الشخصية الورقية" للراوي، ولا التعريف البنيوي للوظيفة الشعرية.

إن السرد يتأبّى على أغلب المقولات البنيوية إن لم نقل كلها. فتعدّد المرسلين (كما تعدّد المستقبلين) الذى يتمتع به النص السردى، تمتنع معه أية تجريدات. بل إننا لمضطرون اضطرارا لشخصنة ما ليس شخصيا، بغض النظر عن كونه من ورق أو من لحم ودم. ما دام قائما بوظيفة لا يمكن نسبتها إلا إلى فاعل/ شخص.. فهكذا السرد.

وظائف الراوى

إن إسناد مجمل "السرد"إلى "الراوى" يعنى أننا إزاء بلاغة نوعية خاصة بكل ما يرتبط بهذا الإسناد تحديدا. هذه البلاغة التى تنتج عنها مجموعة من الوظائف حددها "جينيت" فى خمس وظائف، متّبعا فى هذا وظائف نموذج "جاكوبسون" للاتصال. وذلك على أساس صدور السرد/ المرسلة عنه، أى كونه "مرسلا"، صحيح أنه يعطى "الوظيفة السردية المحضة" المكانة الأساسية، إلا أنه يعيّن أربع وظائف أخرى هى: الوظيفة "الميتاسردية" (أو الوظيفة "المباشرة" كما سماها)، والوظيفة "التعبيرية"، والوظيفة "الخطابية"، والوظيفة "الأيديولوجية" (أو المرجعية"). لقد أهمل "جينيت" الوظيفة السادسة: "الأدبية" (أو "الشعريّة") دونما مبرر[١٨١]. والملاحظ أن هذه الوظائف تتفاوت فيما بينها من حيث الناتج، فكل من الوظيفتين "التعبيرية" و"الخطابية" ذات نواتج أسلوبية. أما الوظيفة "الميتا سردية" فذات نواتج إيحائية تخص أبعادا غير مسرودة لبعض عناصر السرد. أما الوظيفة "المرجعية" (الأيديولوجية) فهى - وإن نتجت عن صوت الراوى - تمثّل مداخلة للمؤلف الفعلى بتمرير وجهات نظر تخص

صوت الراوى. أما الوظيفة السردية فهى الوظيفة الأساسية التى بها فقط يتعين الراوى ووضعيته status بالنسبة لما يسرده، وبناء على هذه العلاقة يتحدد نوع الراوى القائم على السرد.

تنوعات الراوى

تتعدد أنواع القائم على السرد: الراوى، بحسب زاوية النظر إلى في علاقته بسرده. فمن حيث مصداقية الخبر هناك نوعان: الراوى الموثوق به والراوى غير الموثوق به. ومن حيث موقعه مما يسرده، هناك الراوى من الخارج والراوى من الداخل. ومن حيث علاقته بما يسرده هناك الراوى المحايد والراوى المشارك (أو الممسرح). ومن حيث معرفته هناك الراوى العليم، والراوى المكافئ، والراوى الأقل معرفة. ومن حيث عدد الرواة، هناك الراوى المفرد والرواة المتعددون. وليس هذا على سبيل الحصر، فبإمكان زاوية نظر أخرى أن تقترح أنواعا جديدة من الرواة[١٨٢].

معنى هذا أن "الراوى" ليس وظيفة محددة سلفا، بل إنها وظيفة ذات حساسية فائقة تجاه ما ترويه تتنوع بتنوعه، وبقدر ما تقدمه إلى المروى عليه هو الآخر يقدمها، ولكن إلى القارئ الفعلى. وإن دراسة الراوى - كما هو الحال مع المؤلف الضمنى - لن يتعدى معرفة النوع والوظيفة من خلال بعض شواهد النص، اللهم إلا إذا ما وضعنا باعتبارنا المؤلف الفعلى، فكلا الاثنين ليسا أكثر من استراتيجيات لحضور "المؤلف الفعلى" فى النص السردى.

الفصل الخامس
بلاغة السرد

في فلسفة البلاغة

يختلف الخطاب البلاغي العربي عن الخطاب النقدي، فالاخير تركّز في غالبه حول "الشعر"، ومن ثم فقد استلبه الحكم عليه، ولا حكم أبعد من الجودة والرداءة، منه استمد الخطاب النقدي مقولاته وعليه ابتنى معاييره. أما البلاغة فنشأت على مقربة من "القرآن الكريم"، وبالتالي فلم يكن "الشعر" همها الوحيد، بل نستطيع الذهاب إلى أن "الشعر" و"النثر" يستويان عندها. ما دام حدها الأقصى: "المعجز"، ليس بشعر، ولا هو في شيء من طبقات النثر التي يعرفون. وبالرغم من أن هاجس مقاربة إعجاز القرآن كان سيد الموقف في الخطاب البلاغي، فقد عجز هذا الأخير عن مقاربته، ومن ثم انصرف إلى تأسيس المقولات التي يمكن أن تحلل جميع النصوص اللغوية، أكانت نصوصا دنيوية، أم نصوصا قرآنية. وهكذا فقد انصرفت

البلاغة إلى تسيس مقولاتها لمقاربة النصوص تحليليا. وتأسيس المقولات التحليلية ينطوي على مخاطرته الخاصة، فهو من جهة ينزع إلى التجريد المقولي، ومن جهة أخرى موازية يستهدف مقاربة النص. وبين النزوع التجريد والهدف العملي أو الوظيفي، أقامت البلاغة خطابها. ونحن هنا معنيون بالمقولات البلاغية، أي: بمظاهر التجريد في بلاغتنا، فهي طاوية على وعودها النوعية، وقابلة لأن تنكشف عن مقولات أكثر بدهية موضوعها العالم، وليس اللغة ولا تجلياتها الجمالية.

إن اللغة - باعتبارها أداة - تتوسط بين العالم، باعتباره موضوعا، وبين الذات، باعتبارها وعيا. وهذا الموقع جعل نظامها على هيئة نواتج علاقة الوعي بموضوعه. وإن أي حقل معرفي يجعل اللغة أو بعض جوانبها، موضوعا له، لا بد سينطوي على هذه المقولات شبه الأولية. وإذن فالبلاغة العربية، بجميع علومها وأبواب هذه العلوم، خطاب فلسفي من الدرجة الثانية له مقولاته التي تتنزل فتكون علما ما، أو تتعالى فتدخل مجال التفلسف، إن لم نقل الفلسفة نفسها..

والمقولة "Category" مصطلح فلسفي صاحب الفلسفة منذ "أرسطو"، ومن ثم فقد تعددت مفاهيمها وتنوعت إلى حد الاختلاف. ومن ثم فلا ضير من الانتقاء، بل إن الانتقاء حتمية يفرضها هذا الاختلاف. يقول "د. جميل صليبا": "... والمقولات.. هي القوانين الأولية، والعلاقات الأساسية التي تحدد صورة المعرفة وتنظم حركتها.. وقد أطلق المتأخرون المقولات على التصورات الكلية التي

تعودَ العقل أن يُرجع إليها أحكامه[١٨٣].. لن نتوقف إزاء اختلاف الكلمتين المحمولتين على المقولات: "القوانين" و"التصورات". إنما الأكثر جدارة بالتوقف هو وصف كل منهما. فقد وصفت القوانين بالأولية والتصورات بالكلية، ولكل من الصفتين موقعهما الاصطلاحي في الفلسفة.

الأوليَّة: "هى المقدِّمات اليقينية الضرورية. وتسمّى بالمبادئ الأولى، والبدهيات، ومبادئ المنطق، ومبادئ العقل، وهى ما لا يحتاج العقل فى معرفته إلى وسط (تجربة). قال ابن سينا: الأوليات هى قضايا ومقدمات تحدث فى الإنسان من جهة قوته العقلية من غير سبب يوجب التصديق بها إلا ذواتها"[١٨٤].

أما الكُلِّيَّة فنختار من تعريفاتها تعريف "كانت": "المعانى القبلية المستنبطة من المقولات"[١٨٥] إذن فالمقولات تليها الكليات وكلاهما تجريد. الأولى لها من صدقها ما يغنيها عن التجربة، والأخرى معان مستنبطة منها تتمتع باليقينية دونما سبب خارجها. وعلى ضوء ما سبق، فأين نضع مقولات البلاغة العربية؟.. سبق القول أننا نعتبر هذه البلاغة خطابا فلسفيا من الدرجة الثانية، ومن ثم فهى تقع فى دائرة "الكليات". أما المقولات فهى مستوى أعلى من التجريد سنحاول حصره.

الكليات البلاغية ومقولاتها

ما الذى يجعلنا نربط بين "البلاغة" و"الفلسفة" على قاعدة "العالم"؟

للإجابة على هذا السؤال علينا أن نعود إلى بدايات حركة العقل

العربي المسلم، والتي ابتدأت من "القرآن الكريم" الذي يمكن القول إن غايته المثلى وضع العلاقة: "الله" (عز وجل) - "الإنسان" - "العالم" وضعا صحيحا، وكانت الوسيلة هي اللغة: لغة القرآن الكريم، وبقدر ما كانت هذه اللغة معجزة كانت في الوقت نفسه مبينة، ومن هنا ارتبط فهم لغة القرآن - ضرورة - بفهم تلك العلاقة ارتباطا تناسبيا أيا كانت مداخل فهم هذه اللغة، أكان مدخلا لغويا خالصا، أم بلاغيا، أم فقهيا وتفسيريا.

كان الثنائية: الدين والقرآن، كانت تطرح على الفكر ثنائية أخرى هي: العالم واللغة. وتمتد اللغة باتجاه البلاغة، وتمتد البلاغة باتجاه علم الاستدلال: "طلب الدليل" - كما هو الحال عند "السكاكي"[١٨٦] - في عود على بدء، ولكنه عود بالدليل (الممكن) على علاقة اللغة بالعالم. إذن، ثمة تواز بين الجملة والعالَم: فالاثنان لهما وجودهما الكلي (بالمعنى العرفي للكلمة وليس الفلسفي)، والاثنان تنحل كليتهما إلى أفرادها المكونة لهما وكما للجملة، بما هي كذلك، أحكامها، ولأفرادها أحكام أخرى. فإن للعالم (بما هو عالَم) ما للجملة، بل إننا نذهب أبعد من ذلك فنرى أحكام الجملة، سواء أفرادا أو مركبات، مستنبطة من أحكام العالم أفرادا ومركبات كذلك.

وإذا كان "نحو النص" قد توسّع بأحكام الجملة ليقارب بها النص، فما كان ذلك ممكنا لولا أن الأحكام الأولى مستنبطة - أصلا من مستوى يضم كل شيء، وأؤكد: كل شيء، هو "العالم". وإذا كان "النحو" منطق العالم، فإن "البلاغة" منطق "معناه"، ومن ثم فلا يُعْقَل قطعُ المعنى عن ظاهرته، تماما كما لا جدوى - مطلقا - من الظاهرة

ونحن نقطعها عن معناها. إننا نذهب إلى وجود علاقة لزوم منطقية بين "العالم" باعتباره سببا وبين "البلاغة" باعتبارها نتيجة لها خصوصيتها، وبتعبير أكثر دقة: باعتبارها تاوّلا لنتيجة. نظرا لخصوصية البلاغة فى طرائقها التى تسلكها باتجاه المعنى. وانعكس ذلك على تعريف علمى البلاغة: "البيان" و"المعانى"[187]. أما الأول، فينذهب إلى أن الوجوه المتعددة التى تمثّل بها أفراد العالم أمام الوعى، وكذلك الطرق المتنوعة التى يسلكها الوعى فى مقصديته لهذه الأفراد، هذا وذاك يفرض على أداء المعنى أن تتعدد طرائقه. فكان علم البيان: "العلم الذى يدرس أداء المعنى (/ العالم) بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه". انطلاقا من ثلاث مقولات هى: "التشابه" و"الاستبدال" و"المجاورة". أما علم المعانى فهو "العلم الذى يدرس طرق مطابقة الكلام (التركيب المفيد لأفراد العالم/ مفردات اللغة) لمقتضى الحال" وله عدة مقولات هى: "الإسناد" و"الرتبة" و"الكمية".
وكل مقولة من المقولات السابقة تضم الأبواب الأساسية لكل علم من العلمين غير أن من الممكن أن تقوم مقولة بوظيفتها ووظيفة الأخرى، كما فى حال التجاور والاستبدال، ولما كان الأخير أعم من الأول، نكتفى به.. وهكذا، فالمقولات البلاغية خمس مقولات حصرا، وهى: الإسناد - الرتبة - الكم - الكيف - الاستبدال. وجميعها قابلة لأن توظف فى كل أداء لغوى بحكم تعاليها عن أبواب البلاغة.

إلى مفهوم النص

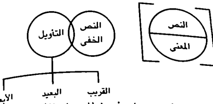
لسنا بحاجة للعودة إلى الغربيين بدءا من "كريستيفا" ووصولا إلى "دى بوجراند" لنعرف ما مفهوم "النص"، فالثقافة العربية

ثقافة "النص"، ومن ثم فلدينا المعنيان العرفى والاصطلاحى، ومنهما يمكن أن نستنبط تعريفا نقد - أدبياً له. فالمعنى العرفى: النص لغة: الظهور والارتفاع[١٨٨]. والمعنى الاصطلاحى: اتكأ علم "أصول الفقه" على القدر الدلالى الذى يجمع بين الظهور والوضوح، فأعطى لكلمة "نص" دلالة اصطلاحية مهمة: "اللفظ الذى يدلّ على الحكم الذى سيق لأجله الكلام دلالة واضحة تحتمل التخصيص والتأويل احتمالا أضعف من احتمال الظاهر..(وهو) اللفظ يدل على معناه دلالة لا يتطرق إليها احتمال مقبول يعضده دليل"[١٨٩]. ومن أنواع "النص" ما هو "جلى" وما هو "خفى"، فالأول: النص الجلى" "اللفظ الذى يدلّ على معنى لا يحتمل سواه، وذلك بضرورة الوضع"[١٩٠] والآخر: النص الخفى: "اللفظ الذى يدلّ على معنى لا يحتمل غيره بضرورة النظر لا بضرورة الوضع"[١٩١].

ويحتج "الرازى" على هذا الذى تقدم ذاهبا إلى أن "النص": "كل كلمة أو كلام يستقل بإفهام مراد المتكلم منه بنفسه، وهذا حده. وقيل: إنه الذى يفيد معنى على القطع، بحيث لا يقبل تأويلا. والأول أولى، بل هو الصحيح، فإنه ما من لفظ موضوع لمعنى إلا ويصح التجوّز فيه، فيراد به غير ما وضع له، لضرب من الشبه والرابطة"[١٩٢] إن مفهوم "الرازى" لمصطلح "النص" أعم مما استقر فى اصطلاح علماء الأصول، وهو ما يجعلها أكثر ملاءمة للتوسع بها خارج هذا العلم. ويمكن الجمع بين التعريف الأصولى السائد وتعريف"الرازى" فيكون النص هو كل كلام يستقل بإفهام

مراد المتكلم، سواء بالوضع (النص الجلى) أو بالنظر (النص الخفى).. وكلمة بـ"النظر" تفتح حدود مفهوم "النص" على مصطلح "التأويل" فى علم "الأصول". وهو: "صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح يحتمله على سبيل الظن لدليل دل على ذلك. (وهو:) عبارة عن احتمال يعضده دليل يصير به أغلب على الظن من المعنى الذى يدل عليه الظاهر. (وكذلك:) صرف اللفظ عن معناه الحقيقى إلى معناه المجازى وذلك لوجود قرينة تقتضى وجوب ذلك الصرف. ويصدق التأويل على حمل الحقيقة على المجاز، وحمل المشترك على بعض معانيه، وحمل المطلق على المقيد، وحمل العام على الخاص، وحمل الأمر على غير الوجوب. وحمل النهى على التحريم"(١٩٣). وهذا التأويل - عندهم - أنواع: "التأويل القريب"، و"التأويل البعيد"، و"التأويل المترجح بين القرب والبعد"، و"التأويل المستبعد"، وإن كان هذا الأخير يتضمن حكما سلبيا من خلال اسمه، يحكمون به على تأويلات الفرق بالفساد. ونفضل عليه، لأننا خارج مجال "علم الأصول"، وصف "الأبعد"(١٩٤). وإضافة لهذا التغيير نرى تغيير كلمة "اللفظ" بـ"الكلام" أو "الخطاب"..

لدينا - إذن - ثلاث دوائر ليست متماسّة تصف المعنى هى: النص والنص الخفى والتأويل، ثم يتوزع التأويل على أنواعه الثلاثة: القريب والبعيد والأبعد، إلا أن العلاقة بين تلك الدوائر لها خصوصيتها، كما يبين الشكل التالى:



يجب - بدءا - أن ننبه على أن خطاب علم الأصول كان معنيا من النص الدينى: القرآن الكريم والحديث الشريف، بما يخص الأحكام فحسب، وقد مر بنا التصريح بكلمة "الحكم"، إذ إن موضوع "الأصول" هو: قواعد استنباط الأحكام. فالأصوليون يساوون بين الحكم فى آيات الأحكام وبين معنى هذه الآيات. ومن ثم فقد تنوعت الآيات فى ظهور أحكامها معانيها التنوع الذى رأينا.

وإذا ما انتقلنا إلى الخطابات الأدبية، فإن "النص" الذى يطابق معناه بدلالة الوضع اللغوى يصبح لا وجود له.. ثمة فيما سبق فارق مهم بين "النص" و"النص الخفى" و"التأويل". فالأول ينتج لغته ذاتيا، دون مداخلة من شيء، لا من نص آخر (الدليل)، ولا من فعل الذات القارئة (العقل)، ولا بتوجيه من شيء فيه (قرينة)، إنه لغة دالة بمجرد الوضع. ومن ثم فوضوح معناه يغطى على ماهيته كنص. وبالرغم من هذا، فيمكن استفادة أحد عناصر المفهوم النقدى، وهو أن كل خطاب أنتج معنى - بأية طريقة كان هذا الإنتاج - يمكن إطلاق كلمة/ مصطلح "نص" عليه من جملة فصاعدا، فالخطاب المكون من جملة واحدة هو نص، وهو ما يذكرنا بـ "تزفيتان تودوروف" وبقوله: ".. فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب

كامل"[١٩٥]. وهذه خصيصة نصية تتطابق تماما مع ما يمكن أن نستنتجه من كلام الأصوليين السابق. أما "النص الخفي" فمصطلح يبدي تمييز "النص"، فصفة الخفاء تبين لنا أن النص ليس هو اللغة التي تمثل أمام عيوننا كتابة أو تطرق أسماعنا كلاما، وهو غير "معنى" كل منهما أو دلالتيهما، إنما هو إنتاجية المعنى. ومن ثم نتداخل دائرة "النص الخفي" ودائرة "التأويل" نظرا لوضوح احتياجهما إلى هذه الإنتاجية عبر تفعيل كيفيات خاصة: عقل - قرينة - دليل.. إلى آخره. فالنص - إذن - إنتاجية، وهي تتجاوز لسانيات اللغة القائمة - أصلا - في الأداء اللغوي قبل امتلاكه نصيته، وإن وظفت بعض ظاهراتها، أو مقولاتها لخدمة أهدافها.

السرد

بناء على ما تناولناه في الفصل السابق، فإن "السرد" أداء لغوي نثري متضمن أخبارا عن أحداث مسندة إلى شخص أو أكثر، تساق لغاية خاصة بالأداء. وثقافيا، فالسرد: تنظيم اللغة بإفراغها في بناء يمكن من خلاله نقل وصف للأحداث بأسلوب مترابط ومنظم"[١٩٦] يبدو من التعريفين العام والاصطلاحي أننا إزاء مساحة رحبة متهيأة لدخول عناصر جديدة تزيد التعريف أكثر دخولا في نظريته، فيكون: "السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتِج القصة. وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به.. فالسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم بها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"[١٩٧]..

ويمكن إعادة التعريف السابق بلغة أكثر تنظيما، فيكون السرد فعلا لغويا صادرا من راوٍ ومتجها إلى مروىٍ عليه عبر عدد من التقنيات الإبداعية التى تتوسع به لتحيط بالظروف المكانية والزمنية، الأمر الذى يحول "حكاية" عادية إلى "قصة فنية".. ويمكن متابعة "حميد لحمدانى" فمفهومه للسرد محدَّد بدقّة بالغة: "يقوم الحكى - عامة - على دعامتين أساسيتين: أولاهما: أن يحتوى على قصة ما تضم أحداثا معينة. وثانيتهما: أن يعيِّن الطريقة التى تُحْكى بها تلك القصة، وتسمَّى هذه الطريقة "سردًا"، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة (تعريف علم البيان)، ولهذا السبب فإن السرد هو الذى يُعْتَمَد عليه فى تمييز أنماط الحكى بشكل أساسى"(١٩٨) والنظريات السردية على اختلافها تدور حول طرائق الحكى هذه. والمفهوم العربى للنظم (الجرجانى تنظيرا، والزمخشرى تطبيقا) يمكنه أن يسهم بشكل قوى فى اكتشافها مع التغييرات الملائمة لبنية الجنس الأدبى الذى يقاربه.

النظم والسرد

إن اعتبارنا للمقولات البلاغية التى سبقت كأساس لنظرية سردية عربية يؤدى ضرورة إلى حضور مفهوم النظم الذى جمع "عبد القاهر الجرجانى" تحت مظلته بين "المعانى" و"البيان" وإن كانت فى الأول أشهر وأظهر.. بداية، فالنظم: العلاقات المجموعة تحت كُلٍّ يمنحها دلالتها، وهى عند "الجرجانى" - نظرا لأجناس الأداءات اللغوية التى كان يقصدها بحديثه - العلاقات النحوية، وهذه العلاقات على تحقيقين: تحقيق الصحة والسلامة اللغوية، ثم تحقيق المزية، على ما

ذهب إلى ذلك "د. درويش الجندى"[199] تستوى فى ذلك الاستعارة والتقديم والتأخير، على ما بين الاثنين من مفارق.

وإذا كان "النظم" قد غطى مساحة المفرد فى علم البيان والمركب فى علم المعانى، بل إنه لم يميز فى محتوى كتابيه بين هذين العلمين. فليس من الإفراط فى شىء أن نتوسع فى أمر نظرية "النظم" باتجاه "السرد" مستأنسين فى ذلك بتطبيقات الزمخشرى لها على القرآن الكريم وما فيه من "قصص". صحيح أن الأخير لم يميز القصة القرآنية من أساليب الأداء القرآنى الأخرى، إلا أنه قاربها - فعلا - وبنظرية "الجرجانى" نفسها. إلا أن توسعنا سيكون أكثر جذرية. فالسرد، أو القص، يتميز ويتمايز - الآن - بخصوصيات تفرده من بين أنواع الأداءات اللغوية الأخرى، بما فيها الأجناس الشعرية، وتلك خصوصيات لا يجب إهمالها فى تفعيل نظرية النظم لمقاربة "السرد"، وذلك على المستويين:

- العلاقات، ولنحررها من الصفة: النحوية التى لها عند "الجرجانى".
- الميزة، ولنسمها باسمها الذى اصطُلِح عليه حديثا: "الأدبية".

أولا: مستوى العلاقات

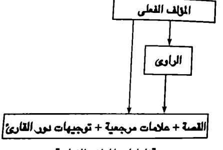
العلاقات فى السرد نوعان: علاقات اتصالية، علاقات سردية. والعلاقة الاتصالية تبدأ من خارج السرد، حيث "المرسل/ المؤلف والمرسل إليه/ القارئ الفعليان (الواقعاين)، أما العلاقات السردية، فهى اتصالية كذلك ولكنها موجودة داخل السرد نفسه. والجامع المشترك بين الاثنين - وهو الاتصال - ينظم مجموعة من العلاقات بين داخل السرد وخارجه كما سنتبين.

١- "المؤلف - القارئ" الفعليين[٢٠٠]

على قدر كبير من التعقيد، هذه العلاقة. وذلك على عكس ما تذهب إليه السرديات الغربية، وقد نفتهما من دائرة النظرية واستراحت من إزعاجهما الفائق لانسجامها كخطاب. ومنشأ ذلك التعقيد من توتر بين نسبة "القصة" إلى مؤلفها ("المرسل") ونسبة "سردها" إلى الشخصية الورقية: "الراوي"، فضلا عن توتر نسبة من نوع آخر على الطرف المقابل حيث القارئ الفعلي (المرسل إليه) الذي توجه إليه "القصة" والشخصية الورقية المقابلة لـ"الراوي"، أعني: "المروي عليه" الذي يوجَّه إليه "سرد القصة". مبدأيا، لا اتصال دون ذاتين فعليتين. وإن الحديث عن اتصال بين ذاتين افتراضيتين ما هو إلا من قبيل المجاز لا أكثر، وكل مجاز لا بد له من حقيقة يُسْنِد إليها فاعليته، كما قال أسلافنا. ومن ثم فلا حكم للذات الافتراضية دون حضور الذات الفعلية في فضاء هذا الحكم. بمعنى أن افتراض ذات قائمة بالسرد "الراوي" لا يمكن له أن يقوم وأن يستند إليه منهجيا، دون اعتبار للذات الفعلية: المؤلف، وأنه يفعل في سرده من وراء القناع المجازي المسمى "راويا". وبالرغم من هذا، فإن المؤلف الفعلي لا يخلص الفعل الإبداعي من وراء قناع "الراوي" طول الوقت، فإنه - كما يفعل هذا - يتدخّل، مباشرة وبشكل منظّم، عبر علامات مرجعية تخص بعضا من عناصر السياق الخارجي، الأمر الذي يخلق نوعا من الشفرات التي لا يمكن تصور إهمالها ثم الزعم باكتمال النظرية أو كمال نواتج تطبيقها. هذا، فضلا عن الدور الأكثر أهمية في توجيه البناء السردي، على لعب "المؤلف" الفعلي لدور "القارئ" الفعلي والاستجابة

لتوجهاته التى يعرفها - حتما - من خلال الموقع الذى ينتقل إليه فى كل لحظة من لحظات نمو السرد. ولا يفسّر هذا الدور كما يفسّره المصطلح البلاغى العربى: "مراعاة مقتضى الحال". ولا يمثل هذا المصطلح قيدا على "المرسل/ المؤلف الفعلى"، فإن هذه المراعاة تكون بمطابقة الحال أو بالخروج عليها، حيث يتحقق كسر أفق توقعات القارئ (الفعلى) أبلغ / أجمل وأفعل، وهو ما ذهب إليه "السكاكى". وليس "إيزر"، وذلك فى حديثه عن "الخروج على مقتضى الظاهر"(٢٠١). إذن، فللمؤلف الفعلى عدد من الفاعليات المؤثرة، وهى:

- صناعة "الراوى" وإسناد السرد إليه، عبر تحويل لغته (كلامه) من الإسناد الأصل إلى ضمير المتكلم إلى إسناد فرعى: ضمير الغائب.
- بناء الشفرة المرجعية التى تؤسسها بعض علامات النص المحيلة إلى السياق الخارجى.
- لعب دور القارئ الفعلى وتوجيه السرد على ضوء توجيهات هذا الدور.



[فاعليات المؤلف الفعلى]

٢- "الراوي"- "المروي عليه"

أ- الراوي (والمروي عليه)

لا شك في أن "الراوي" أو "السارد"[٢٠٢] - كما ذهب "رولان بارت" - "شخصية من ورق"[٢٠٣]، وبغض النظر عن مجازية التعبير المناط به وظيفة مادية (تحليلية)، فإن أسئلة من قبيل: من صانعها؟ ومن أراد هيئتها التي هي عليها؟ ومن يمنحها دينامية التنقل بين هذه الهيئة أو تلك؟.. لا شك في أن قدرا ما من الوضوح الأخلاقي كان سيجعل "بارت نفسه" يضمّن نظريته ما يمنع طرح هذه الأسئلة. وهو يضع المؤلف الفعلي موضعه. ولم يكن بقادر على الحديث عن "الراوي" - ولو كان شخصية ورقية مجازا كان أو حقيقة - دون أن يذكر المؤلف الفعلي وإرادته الفاعلة فيه وفيما يسند إليه من وظائف سردية. فإذا ما حق القول، وهو حق، أنه "لا مجاز في مصالح العباد"، وهو حق، فإن المعرفة من هذه المصالح التي لا يجوز فيها المجاز. وعندنا أن "الراوي" ضمير لغوي محذوف وجوبا لدلالة خطابه/ عليه معزز حذفه بالشخصية القائمة على صناعته: المؤلف الفعلي. ف "الراوي" يُصنَّع بدقة على هيئة السرد في كليته. غير أننا لا نتمكّن من هذا "الربط" بين طبيعة "الراوي" وكلية السرد، إذا ما أسقطنا من اعتبارنا المؤلف الفعلي.

لقد دأبت البنيوية، على الرغم من دعاوى الكلية والشمول، على الاكتفاء بجزء من السرد تدل علاماته على ما إذا كان "الراوي" محايدا أو مشاركا أو ممثلا، وقليل جدا من العلامات يمكن أن يقوم بهذا، دون أن يكون لمعرفة طبيعة "الراوي" أي مردود على دوره كراوٍ

للسرد من بدايته إلى نهايته، اللهم إلا فى حالة "الراوى الممثل" او "المسرح"، وما ذاك لدوره كراو، وإنما لكونه شخصية فى السرد فحسب. والبحث عن دور "الراوى" لا ينحصر بشكله، بل لا يجب أن ينحصر أصلا، كما لا تدل عليه العلامات الخاصة بهذا الشكل. ولا سبيل إلى معرفته فى كليته دون توسط المؤلف الفعلى.

إن "الراوى" ليس مجرد قائم بفعل التلفظ السردى، إنه إحدى وحدات السرد، ولكن فى نسبته إلى المؤلف الفعلى مباشرة. وبالتالى فهو حامل لرؤية هذا المؤلف من جهة، والقائم على إنجاز هذه الرؤية من جهة ثانية، وفى الأخير فإنه - وهذا هو الاهم - مشتبك بفعله. الأمر الذى ينتج عنه تبادل للخصائص، حتى تكون خصائص هذا الفعل هى خصائص فاعله، مع اختلاف وحيد يتمثل فى كون الاولى ظاهرة جلية فى السرد، بينما الأخرى مستنبطة منه بالتحويلات اللازمة لحاملها.. ومصطلح "سرد" يخفى مصدره، فهو كمصدر عبارة عن "تلفظ" يقوم بفعله "الراوى"، وهو كاسم عبارة عن "ملفوظ" يكتبه المؤلف الفعلى ليقوله "الراوى". وإذا كانت الأسلوبية تذهب إلى أن الأسلوب هو الشخص على قاعدة الخصائص، فكذلك خصائص السرد هى من طبيعة سارده: "راويه"، وهذه الأخيرة صناعة المؤلف الفعلى، وكما يوضح الشكل السابق. بل أكثر من هذا، ففعل التلفظ الذى يقوم به "الراوى" مرتهن إلى إرادة "المؤلف الفعلى"، الأمر الذى يجعل ذلك الفعل متوترا، ومنذ البداية، بين مقتضيات فعل الأول وإرادة الآخر. وهو توتر يجعل الحد بين تلفظها وملفوظها غائم

ومتميع، أو قابلا لهذا. وعلى هذا تتنوع صور تجلياته فى سرده، على نحو ما نعرف من النظريات السردية.

ولسنا بصدد تعريف المعرَّف، ولا تكرار المكرَّر. فالراوى المحايد والآخر المشارك والثالث العليم، كلٌ صار من قبيل المسلمات السردية من كثرة ما صودق عليه نظريا وتطبيقيا. إلا أن واقع الأمر – ولو خدشنا قداسة النظرية – أن "الراوى" لا يقدم لنا – نحن القراء الفعليين – سرده، وإنما "السرد" هو الذى يقدم لنا "راويه" (وكذلك "المروى عليه"). ومن ثم لا نعجب أن كان الاتصال فى هذا المستوى ذا اتجاه غير مألوف مطلقا، أعنى من السرد/ المرسلة إلى طرفى الاتصال على الجانبين. وهذا تصور قادر على تحويل الراوى (وكذلك المروى عليه) من مجرد مقولة شكلية ليكون بنية مثلها مثل بقية البنيات السردية.

الراوى (والمروى عليه) بنية سردية

لا إمكان للنظر فى الراوى (والمروى عليه) كنسق اتصالى دونما اعتبار لحقيقة أن الاتصال – فى حالة السرد – يتكون من ثلاثة أنساق متضافرة معا، وليس نسقا واحدا. الأول: الاتصال الفعلى، والثانى: الاتصال الضمنى، والأخير: الاتصال السردى، وفى هذا الأخير يوجد كل من الراوى والمروى عليه، كما فى الشكل التالى:

باعتبار الشكل السابق، فلا الراوى أو المروى عليه محددان مسبقا، ولا يمتلكان أية علامة خاصة بهما. وإنما السرد بكليته هو الذى يدل عليهما ويقيم ما بينهما من علاقة اتصالية. إن الراوى يبدأ مفهوما، أو لنقل افتراضا لغويا، ثم بنمو السرد يتحول إلى مركز استقطاب لمجموعات من العلامات بها يصبح هذه الشخصية (الورقية) القائمة على فعل السرد، وبمقتضى فعله تتشكل الشخصية المقابلة له اتصاليا: المروى عليه وتستقطب هى الأخرى مجموعات من العلامات بها تمتلك وظيفتها وتمارسها. وبالتالى يستقيم اتجاه الاتصال مرة أخرى:

«الراوى» ← «السرد» ← «المروى عليه»

هذه التحولات التى تصيب اتجاه الاتصال تمثل آلية حضور "الراوى" (والمروى عليه) فالاتجاه من السرد إلى طرفيه يبنى الشخصية، واستعادة الاتجاه الأصل يبتدئ الوظيفة. وتعبر تلك التحولات عن تعقّد شخصية الراوى، إلى الحد الذى يتوتر بين "المؤلف الفعلى" و"شخصيات" سرده. يقول "تزفيتان تودوروف": "الراوى هو فاعل هذا المنطوق الذى يمثل كتابا.. إنه هو الذى يرينا الأعمال من خلال عينى هذه الشخصية أو تلك، أو من خلال عينيه دون أن يكون ظهوره فى المشهد ضروريا. وهو الذى يختار أن ينقل إلينا تحولا ما، من خلال الحوار بين شخصيتين، أو الوصف الموضوعى. لدينا - إذن - كمية من المعلومات حوله (أى الراوى)، وكان مفترضا أن تتيح لنا فهمه وتحديد موقعه بدقة. لكن هذه

الصورة الشاردة لا تسمح بالاقتراب منها، وترتدى - دائما - أقنعة متناقضة تتراوح بين الكاتب الحقيقى (المؤلف الفعلى) من لحم ودم، وبين شخصية من الشخصيات-(٢٠٤).. لقد آثرنا أن نقتبس كل هذا الذى اقتبسناه من "تودوروف"، نظرا لدلالته على أن "الراوى" لا يمتلك موقعا محددا من سرده، إنما هو فاعلية مفتوحة عليه فى كليته، وهذا تصور يجعله واحدا من بنيات السرد. لكن على أن نكون واعين بأن "الراوى" لا يمكنه أن ينفرد بهذه البنية، وإنما يقاسمه فيها مقابله فى الاتصال: "المروى عليه". تلك البنية التى نطلق عليها: "بنية الاتصال السردى".

ب- المروى عليه (والراوى)

المروى عليه (أو المسرود له) "مصطلح أطلقه بيرنس على الشخص الذى يوجه له السرد، فإن لم يكن شخصية (من شخصيات السرد) فإنه هو القارئ الضمنى-(٢٠٥).. إن هذا تصور يخلّ بمستويات الاتصال الثلاث السابقة. فالضمنية مستوى اتصالى يضم كلا من "المؤلف الضمنى" و"القارئ الضمنى". كما إنه - أى هذا التصور - يخرج المروى عليه من السرد وبنائه ليحوله إلى فعل القراءة، ولو عبر ذات مجردة. كما فى تعريف "والاس مارتن" له: "القارئ الضمنى: فكرة تجريدية تستخدم لمناقشة أنواع البراعة التى يملكها القراء الحقيقيون-(٢٠٦). أما د.لطيف زيتونى فيذهب إلى مفهوم أكثر اعتدالا وأقرب إلى تصورنا، وإن لم يتعرض لدور المروى عليه فى السرد قاصرا إياه على الاستماع إلى المروى/ السرد. يقول "زيتونى": المروى عليه "هو من يتوجّه إليه الراوى بالسرد. فالراوى - حين يكون

شخصية داخل النص - يتوجّه إلى مروى له من داخل النص ومن مستوى السرد نفسه. وحين يكون خارج الحكاية التى يرويها يتوجّه إلى مروى له خارج الحكاية أيضا. فالمروى له يستمع إلى الحكاية التى لا يكون فيها.. أو يكون داخل الحكاية فيستمع إلى حكاية ثانوية أو فرعية داخل الحكاية الأصلية"(٢٠٧).. فى رأينا أن "المروى عليه" ليس مجرد نقطة افتراضية يوجبها نسق الاتصال السردى، ولا هو محض مقابل سلبى لـ"الراوى"، ولا هو مستمع سلبى إلى ما يسرد عليه. إذ إن وجوده قائم على أساس من تصرف "الراوى" بسرده على القاعدة البلاغية: "مراعاة مقتضى الحال"، سواء بإعمالها أو بالخروج عليها. وقد سبق القول إن "المؤلف الفعلى يلعب دور قارنه. وبالتالى، يوجه "الراوى" لكى يقدم ملفوظه/ سرده على أساس من نواتج ذلك الدور، الأمر الذى يبنى مفهوم "المروى عليه" سرديا. ومن ثم فلا مبالغة لو ذهبنا إلى أنه - إضافة إلى كونه وظيفة - هو بنية سردية لا يمكن، بحال من الأحوال، غض النظر عنها، نظرا لأننا لا يمكن فهم ملفوظ "الراوى"/ سرده وتصرفه به إلا باعتبار وضعية التلقى التى يتخذها "المروى عليه" فى هذا السرد.

المروى عليه ووضعية التلقى

للبلاغة العربية فى هذا الأمر ما تقوله، فإذا كان المتكلم يقوم مقاما محددا سلفا، فالمستمع يملك تصورا عن المتكلم ومقامه يؤسس لحاله (وضعيته) فى تلقى خطاب المتكلم. واتصال يقوم بين طرفين على هذا الوضع سيكون مشكوكا بنجاحه... هنا تقدم البلاغة مفهومها عن آلية المتكلم فى استيعاب وضعية التلقى تلك دون أن

يتخلى عن مقامه، فكان المصطلح الأساسى فى علم المعانى: "مراعاة مقتضى الحال"، إن بموافقته أو بالخروج عليه.

إذن، فالكلام يحمل مجموعة من العلامات التى تحيل على وضعية التلقى. ولا يختلف الأمر فى "السرد" عنه فى الكلام، فالراوى يترجم تصور المؤلف الفعلى لقارئه، فى تنظيم معين لسرده، ليحمل فى ثناياه علامات تحيل على كل من المروى عليه ووضعية تلقيه للسرد. وكحال الراوى، يكون المروى عليه غير محدَّد سلفا ولا متعيِّن كشخصية، ولكنه مبنى كمفهوم من خلال كلية السرد.

وإذا كان الراوى يضطلع بتقديم السرد كملفوظ له، فالمروى عليه يمتلك هو الآخر فعله النوعى الخاص به والداخل فى نسيج السرد نفسه. إنه يمتلك، بناء على وضعية تلقيه، تغذيته المرتدة التى يستوعبها الراوى داخل نسيج سرده. ومن ثم فلا معنى للاعتقاد بسلبية المروى عليه، فلسنا بصدد الحكم بالسلبية والإيجابية، إننا - بالأحرى - نناقش خطابا متخيَّلا تتعقَّد فيه العلاقات وتتعدَّد أقنعة طرفى اتصاله الفعليين.

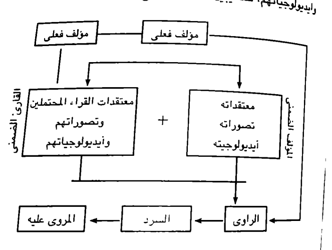
٣- المؤلف الضمنى - القارئ الضمنى

بين المستويين السابقين: الفعلى والسردى، يقع المستوى الضمنى (أو الافتراضى، أو النموذجى). ومفهوم "الضمنية" هو ما يمكن استنباطه من الملفوظ من محتويات، أو دلالات، لا تشكل الموضوع الحقيقى للتلفظ، ولكنها تظهر من خلال المحتويات الصريحة[٢٠٨].

فإذا انتقلنا بهذا المفهوم إلى شخوص "السرد"، وجدنا أن من بين الدلالات والمحتويات السردية ما يشكل منظومة متكاملة من

التصورات والأفكار والمعتقدات هى المسئولة عن كون السرد، على المستوى الفكرى، على ما هو عليه.

لا بد لتلك المنظومة من أن تسند إلى شخص ما، والإسناد الطبيعى سيكون إلى المؤلف الفعلى، ولكن سيكون فى هذا خلط بين عالمين: العالم الواقعى الذى يعيش فيه المؤلف الفعلى، والعالم المتخيل داخل النص. هنا يكون افتراض وجود مؤلّف يتضمنه السرد (:مؤلف ضمنى) بمثابة احتراز من الخلط بين الواقعى والمتخيل. وبغض النظر عما تقوله السرديات فى هذا الصدد، فإننا ننظر إلى هذا المستوى باعتبار أن المؤلف الفعلى يمرّر، من خلاله، إلى الراوى مجموع تصوراته عن موضوع سرده وموقفه منه وحتى أيديولوجيته العامة، وكذلك عن قرائه المحتملين ومعتقداتهم وتصوراتهم وأيديولوجياتهم، كما يبين المخطط التالى:



ويعبر "ميخائيل باختين" عن أيديولوجيا الرواية باعتبارها خصوصية لهذا الجنس الأدبى (النثرى) بقوله: "المتكلم فى الرواية هو - دائما وبدرجات مختلفة - منتج أيديولوجيا، وكلماته هى - دائما - أيديولوجية.. (و) باعتبار الخطاب نصا أيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية. وأيضا فإنه يجنِّب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجرّدة"(٢٠٩). معنى هذا أن تحقُّق السرد هو، من زاوية غير فنية، تحقُّق لرؤية فكرية يمكن استنباطها منه، ومن هنا ضمنيتها وضمنية الشخص المفترَض لكى تُسْنَد إليه. إذن، ليس المؤلِّف الضمنى - مطلقا - هذا الاسم المطبوع على العمل السردى، بل هو منظومة من الأفكار والتصورات يتحمّلها السرد من خلال ملفوظات شخوصه. أما القارئ الضمنى، فهو مختلف - تماما - عن ذلك المؤلِّف الموجود إزاءه، وإن كان السرد مسكنه هو الآخر. إن نظام استراتيجيات القراءة التى صنعها "المؤلف الفعلى" بواسطة "مقتضى حال" القارئ، سواء بمراعاتها أو بالخروج عليها، سواء كان ممثلا عبر علامات محيلة إليه أو لم يكن. وعلاقة المؤلف الضمنى بالقارئ الضمنى تؤسس سياقا موازيا للسياق الفعلى هو السياق الضمنى له مداخلاته على على السرد نفسه باعتباره المرسلة الوحيدة فى مستويات الاتصال الثلاثة.

ثانيا: مستوى الأدبية.. السرد باعتباره مرسلة

إن تماثلا بين "السرد" كخطاب وبين الجملة فى اللسانيات كان المدخل البنيوى لبناء لسانيات سردية، يقول "رولان بارت": "إن لغة السرد العامة لا تعدو كونها إحدى الاصطلاحات التعبيرية التى

وهيت لألسنية الخطاب، وتخضع - بالتالى - لفرضية تماثلية من يشترك السرد بنائيا مع الجملة، دون أن يحصر نفسه بعدد من الجمل. السرد جملة كبيرة ككل جملة خبرية"(٢١٠) وجملة فعلية على وجه التحديد..

والجملة الفعلية إخبار عن حدث قامت به ذات فى زمن معين، وفى فضاء ما، سواء تعيّن لغويا أو لم يتعيّن، إذ لا زمن بلا مكان، ولا حدث بلا حيز يحدث فيه. وهذه الجملة قابلة لان تقلّص بالحذف منها والتوسّع فيها بالإطناب، فضلا عن استبدال لفظ فيها بآخر، بقرينة أو بدون.. إلى آخر مقولات علم معانى النحو.. وكل خطاب قائم على الإخبار يمكن إعمال مقولات علم المعانى هذا فيه. وإذا ما كانت نظرية النظم تظل هذا العلم، فنظرية النص تظل هذه المقولات فى ذلك الخطاب، باعتبار أن النظريتين تقتربان من التماثل ولو نسبيا.

وللجملة - عند النحاة - ركنان: "المسند إليه والمسند، فأما فى الجملة الاسمية فالمبتدأ مسند إليه والخبر مسنده، وأما فى الجملة الفعلية فالفاعل أو نائبه مسند إليه والفعل مسند. وكل ركن من هذين الركنين عمدة لا تقوم الجملة إلا به، وما عدا هذين الركنين مما تشتمل عليه الجملة فهو فضلة"(٢١١) ويرى د. تمام حسان أن هذه القاعدة تضبطها عدة أصول وتضبط مظاهر العدول عنها: "الذكر"، و"الإظهار"، و"الوصل"، و"الرتبة"، و"الإفادة".

غير أننا نرى أن الإفادة لا يجوز جمعها وما سواها، فهى أصل كل أصل، إنها أصل وجود القاعدة، وليس ضبطها، يقول د.تمام: "شرط جواز العدول عن أصل من هذه الأصول أن يؤمن اللبس،

فتتحقق الفائدة، ومن هنا لا يكون الحذف إلا مع وجود الدليل، ولا يكون الإضمار إلا عند وجود المفسر، ولا يكون الفصل إلا بغير الأجنبي، ولا التقديم والتأخير إلا مع وضوح المعنى وحيث لا تكون الرتبة واجبة الحفظ(٢١٢). ولا تخرج تلك الأصول عما سبق أن ذكرناه مع التغيير اللازم لإعماله خارج حدود علمه: "الإسناد" - "الرتبة" - "الكم" - "الكيف" - "الاستبدال"..

أولا: الإسناد:- الأصل في الإسناد أنه قرينة معنوية تربط بين طرفيه. وصفة المعنوية قادرة على توسيع المفهوم من دائرة النحو إلى دائرة السرد على أساس كونه جملة/ نص، وتضم هذه القرينة العناصر التالية: الشخصية: الفاعل أو المسند إليه، والحدث: الفعل، والزمن،والمكان: الجهة التي يقع فيه الحدث. وجميع هذا من أسس السرديات الحديثة.

ثانيا: الرتبة:- وتخص في علم المعاني التقديم والتأخير - فإنها تخصص زمن الفعل بالزمن السردي، أي بطريقة التتابع السردي للحدث (الأحداث)، وهي ثلاث طرق:

١- المحايثة: فيطابق الزمن السردي زمن الأحداث.

٢- الاستباق (التقديم): وفيه يستبق الزمن السردي تتابع الأحداث.

٣- الاسترجاع (التأخير): وفيه يتأخر الزمن السردي عن تتابع الأحداث.

ثالثا: الكمية:- تخص، في علم المعاني، ما سُمِّيَ "الإيجاز والإطناب والمساواة" فضلا عن "الحذف والذكر"، وهي هي في المنظور السردي، وإن كانت تغطي الفضلات فحسب، أي كل ما

يتعلق بالشخصية وأفعالها أو سواهما، بأى شكل كان هذا التعلق.

رابعا: الكيف:- ويخص، فى علم البيان، التشبيه. أما فى السرد فيهتم بالوصف، حيث التشبيه قائم - أصلا - على وصف نوعى المشبه بتقريبه من المشبه به.

خامسا: الاستبدال:- ونعنى به ما فى علم البيان من صور المجاز، مع التوسع فيه. وفى السرد، يخص كل التحولات التى تطرأ على بعض وحدات االسردية من حيث دلاليتها.

ومن الملاحظ أن ثالثا ورابعا وخامسا تخص لغة السرد، أى الصيغة،أما أولا وثانيا فخاصة بالبنية الأساسية له. وتكاد هذه المحاور الخمسة تتطابق والعناصر السردية فى الخطاب الغربى: الشخصية،والحدث، والزمان، والمكان، والصيغة.

أولا: الشخصية (الفاعل أو المسند إليه)

كلمة "شخصية" مأخوذة من "شخص"، والشخص هو هذا الفاعل الاجتماعى المشتبك فى مجموعة معقدة من العلاقات مع سواه، ومن خلالها يتحدد دوره. فيبدو نامياً متطوراً من جهة، ويظهر ثابتاً نوعاً ما من الثبات فى مواقفه واتجاهاته من جهة أخرى. كما يبدو متفرّداً متميزاً عن غيره من جهة، ومشابهًا لغيره من جهة أخرى. وهو كلٌ موحدٌ، أو وحدة متكاملة، من طرف، ولكنه يُرى ويُبحث فى عدد من الجوانب والجهات المتمايزة من طرف آخر.

ونظرا لهذه الثنائيات المتقابلة فقد كان لمفهوم الشخصيّة أهميته الخاصة فى كثير من المعارف والعلوم الإنسانية من قبيل: الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتما ع، فضلا عن الأدب ونقده، فكانت مشتركا

مفهوميا بين تلك المعارف والعلوم، وإن خصص العامُّ فى هذا المشترك خاصٍّ تلك المعرفة أو ذلك العلم. أما ذلك المشترك المفهومى الذى تحمله دلالة كلمة "الشخصية" فهو: مجموع الصفات الخارجية والخصائص الداخلية التى تميز الفرد داخل مجتمعه. إنها نظام مكتمل ومنسجم من الصفات والاستعدادات والميول الجسمية والعقلية والنفسية التى تعتبر مميزا خاصا للفرد، وبمقتضاها يتحدد دوره الاجتماعى وأسلوبه فى أداء هذا الدور..

وكما كانت "الشخصية" المركز الإبداعى فى الأنواع السردية، كان لها موقعها المتميز سواء فى خطاب نظرية هذه الأنواع، أو فى خطاب نقدها. فمن جهة النظرية، أزعم أن ما يميز الأجناس الشعرية من الأجناس السردية أن "الشخصية" هى موضوع الأخيرة هذا بالنسبة إلى نظرية النوع. وأنها مدار تقنياتها بالنسبة إلى نظرية النقد.

وسواء تحدثنا عن "شخصية" أو "فاعل" أو "عامل"، فإن كل ما (من) له دور فى الأحداث هو شخصية، أكان هذا الدور إيجابيا أو كان سلبيا. أما من لا يشارك فى الحدث، وإن كان شخصا، فهو لا يعتبر شخصية سردية، وينتقل إلى دائرة الوصف كجزء منه، كما يذهب إلى ذلك "لطيف زيتونى"[(٢١٣)] وحين تصبح الشخصية موضوعا للأداء لغوى، أيا كان نوعه، سيكون المعنى غايتها ولابد. لذا تتعدد فى الخطاب الروائى، طرائق تصويرها، من رصد الملامح الخارجية إلى وصف الخصائص النفسية، ومن رصدها فى تناميها وتطورها إلى رصدها فى لحظة معينة من هذا النمو والتطور.

يقول "فاليت": ".. وإذا كان تصوير الشخصيات.. لا يعدو كونه وصفا، فإن الشخصية لا يمكن.. أن تقتصر على هذه الرؤية السطحية. ذلك أن السمات التكوينية للشخصية الروائية تتألف من إشارات باطنية وخارجية تنتمي إلى عدة مستويات سردية، أو وصفية، أو خطابية"[٢١٤].. ومن أجل مستويات أكثر تحديدا يمكن الحديث عن خصائص ذاتية وأخرى وظيفية وأخيرة علائقية. كما يبين الجدول التالي:

خصائص ذاتية	خصائص وظيفية	خصائص علائقية
- خصائص جسمية.	- خصائص ملائمة.	- رئيسية.
- خصائص نفسية.	- خصائص مناقضة.	- ثانوية.
- خصائص فكرية.	- خصائص محايدة.	- صورية.

وأكثر من هذا الذي نصَّهُ هذا الجدول، نجد أن هذا النوع من الخصائص أو ذاك، في بعض النصوص، ما تكشف قراءته عن نقيض ما لها من صفات. ومؤدّى هذا نتيجة في غاية الأهمية، وهي: إذا كانت خصائص الشخصية مرتهنة إلى السرد، فهي مرتهنة، وبالقدر نفسه، إلى قراءته. كما أن ذلك الجدول السابق لا يعني - مطلقا - أن الشخصية منجزة لمرة واحدة وأخيرة، من بداية السرد وحتى نهايته. فثمة نوع كذلك، وثمة غير ذلك، ومنها ما تتحول نوع خصائصه من صفة إلى أخرى. فالشخصية - بدءا وختامًا - هي - من وجهة نظر نحوية - "اسم/ مسند إليه"، يسند إليه "فعل/ مسند"[٢١٥]. والفعل ممتد عبر السرد آخذا تجليات متعددة ومشتبكا

بسواه من أفعال الأسماء/ الشخصيات الأخرى، ومستمدا من نفسه ومنها معا دلاليته.

ثانيا: الحدث (الفعل أو المسند)

إذا كنا ذهبنا سلفا إلى أن كل من له دور فى السرد هو – بالضرورة – "شخصية"، فمن الصحيح كذلك أن كل فعل يسند إلى "شخصية" هو – بالتأكيد – "حدث". ولعل النظام الأكثر شيوعا فى دراسة الحدث هو ذاك الذى يقوم على ستة عوامل أو وظائف يمكن ترجمتها بالذات وموضوع الرغبة والمرسِل والمرسَل إليه والمساعد والمعاكس[٢١٦].

الأهم من هذا التقسيم الشكلى (العائد فى أصله إلى فيلاديمير بروب) هو بداية الحدث الذى يبدأ من "موضوع الرغبة" الذى يستدعى "بلومفيلد" ونظريته السلوكية فى اللغة، والذى يجعل الفعل اللغوى – باعتباره واحدا من أشكال السلوك الإنسانى – منحصرا بين طرفين هما: "المثير" و"الاستجابة"، ويسوق هذه القصة (لاحظ ضرورة القص لشرح النظرية): "جيل ترى تفاحة على شجرة، تحدث صوتا بحنجرتها ولسانها وشفتيها (أى تتكلم أو تعبر عن رغبتها)، يتسلّق جاك الشجرة ليأتى بالتفاحة، تأخذها جيل وتأكلها"[٢١٧]

ويوجز "بلومفيلد" ما سبق فى المعادلة التالية:

$$S \longrightarrow r ------ s \longrightarrow R$$

ويحلل د. عبده الراجحى القصة تلك إلى ثلاثة عناصر:

١- أحداث عملية تسبق فعل الكلام.

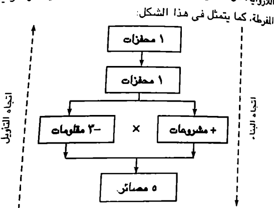
٢- الكلام (: وهو حدث أيضا ولكن من نوع مغاير).

٣- أحداث عملية تتبع الفعل الكلامى.

إن وضع السلوك الإنسانى، ومنه اللغوى بكل تأكيد، بين حدى "المثير" و"الاستجابة"، كان هو المنظور الأكثر عمومية الذى وقف خلف شكلية "بروب" ومن طوّر رؤيته من قبيل "جريماس"، و"كلود بريمون"، و"فيليب هيمون"، وحتى "تودوروف".

إن اعتماد "بروب" وأغلب من تابعوه كليا أو نسبيا، على نصوص فى تعيين الوظائف، أو لنقل الاستجابة الناتجة عن المحفّزات، تنطوى على مفارقة نوعية بين عمومية القواعد المستنبطة ومحدودية النماذج. فمهما بلغ اتساعها وتنوعها تظل بالقياس إلى سرود العالم المتنوعة جغرافيا وتاريخيا وثقافيا، نماذج محدودة محدودية مفرطة لا تتناسب والادعاء بنحو عالمى للسرد.

هذا فضلا عن التطورات الهائلة التى شهدها الإبداع السردى الغربى نفسه من الرواية الكلاسيكية إلى الرواية المضادة أو اللارواية. كل هذا يقتضى الحفاظ على منظور "بلومفيلد" وعموميته المفرطة، كما يتمثل فى هذا الشكل:



إن الشكل السابق يبين تراتبية بين الأصناف الخمسة من الأحداث تجعل من الصنف الواحد مؤسسا للتالى عليه ومؤولا للسابق له. هذه التراتبية ليست مغلقة، كما لا تندرج تحت مقولتى "السبب" و"النتيجة" المنطقيتين. وإن لم نعدم ما يشبههما، من خلال منطق مواز للمنطق العام هو "منطق السرد" يقول "تودوروف": "من الواضح أن تتالى الأعمال داخل السرد ليس اعتباطيا، بل يخضع لنوع من المنطق. فظهور المشروع يثير العقبة، والدمار يثير المقاومة أو الهرب.. إلخ"(٢١٨).

ويؤكد "تودوروف" على أن اتباع هذا المنطق ككسره تماما. فكلاهما نوع من العلاقة، وكلاهما - بالتالى - دالّ. يقول "تودوروف": "ولو أن الكاتب لم يخضع لهذا المنطق فيجب معرفة ذلك، لأن مخالفته تتخذ معناها - بالضبط - من علاقتها مع المعيار الذى يفرضه هذا المنطق"(٢١٩).. وإذن، فإن السرد - وحده - هو منطق الأحداث بناءً وتأويلا.

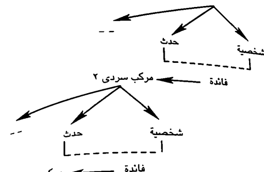
العلاقة الإسنادية

إن شأن العلاقة الإسنادية فى النحو العربى أبعد من قولنا بأن الإسناد هو: العلاقة القائمة بين ركنى الجملة (العربية) لتشركهما معا فى حكم. فالإسناد قرينة معنوية تجعل من المسند إخبارا عن (أو وصفا لـ) "المسند إليه". وها هو ذا "الشريف الرضى" يجعل من الإخبار قاعدة الإسناد، قائلا: "والمراد بالإسناد أن يخبر، فى الحال أو فى الأصل، بكلمة أو

أكثر عن أخرى. على أن يكون المخبر عنه أهم ما يخبر عنه بذلك الخبر في الذكر وأخص به[٢٢٠] والأصل في الخبر إفادة المستمع الخالي الذهن حكما أو إفادة المستمع العالم بالحكم علم المتكلم به[٢٢١]..

هذا وذاك يلفتنا إلى مركزية مفهوم "الفائدة" في تحديد الجملة، أو الكلام عند من يسوون بين الاثنين[٢٢٢] تلك الفائدة التي يحسن السكوت عندها سكوتا كليا أو جزئيا معلقة بشرط تنسيبي هو المعنى المعجمي لمكونات الجملة.. تقول د.خديجة الصافي: "إن إدراك المعنى المعجمي للكلمة، خارج سياقاتها، يعدّ ركيزة أساسية في بناء الجملة المفيدة والمعبرة. فالكلمة - وهي أصغر وحدة دلالية في الجملة - تستنفد طاقتها بوجودها في سياق تساعد قراءته المقامية والمقالية على تحديد معناها النحوي ارتكازا على معناها المعجمي"[٢٢٣].

فإذا ما انتقلنا من الخطاب النحوي إلى الخطاب السردي، أمكن الحديث عن مركب سردي يتوزع على مقولتي: الحدث والشخصية، ونجمع بينهما قرينة دلالية (علاقة إسنادية)، تجعل منه إخبارا سرديا يتضمن وصفا لطرفيها. أي أنها تربط بين مجموع ما لها من خصائص وبين مجموع ما لها من أفعال أو وظائف. وكلٌّ مشروط بالفائدة، هذه الفائدة التي تلعب دورا بنيويا على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لعلاقة الأحداث ببعضها بعضا، كما يبين المخطط التالي:



كما هو واضح، فليست الفائدة معنى يستغرق المركب السردى ولا المركب السردى يستغرقه، فثمة قيمة فائضة تلعب دورا وظيفيا فى ضبط علاقة هذا المركب بسواه من مركبات النص السردى. مؤسسة سياقا نوعيا ودالاً لتعالق المركبات السردية كلها وتوزيعها وفق المخطط الأسبق لأصناف الأحداث. وهذا التوزيع يستحضر العنصر الثالث فى الإسناد الفعلى، أعنى: "الزمن"..

ثالثا: الزمن السردى

أصبح من المقرر فى النظرية السردية التفرقة بين زمن القصة (الزمن المنطقى لأحداث السرد) وزمن السرد، وهو الكيفية التى يختارها "الراوى" (أو "الشخصية" إذا ما اضطلعت بوظيفة السرد فى حالة "الراوى المسرح") لتوزيع مركباته السردية. وبخصوص هذا الزمن فلدينا ثلاثة تجليات: التتابع - الاستباق - الاسترجاع. بدءا من الشكلانيين، ميز السرديون، فى تاريخ السرد، بين قديم

يعتمد مبدأ السببية فى تنظيم أحداثه، وحديث يعتمد اللاسببية فى هذا التنظيم، وبدأوا مشاريع تطبيقاتهم من هذه القسمة، يقول د.صلاح فضل" عن "توماشفسكى": "يتم وضع العناصر الموضوعية طبقا لأحد مبدأين، فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتنتظم داخل نوع من الإطار الزمنى، وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن. ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية. ويطلق على النوع الأول اسم: النظام المنطقى الزمنى/ كما يسمى النوع الثانى: النظام المكانى"[٢٢٤]..

إذن، فالسرد التقليدى (القديم) ينتمى للنظام المنطقى الزمنى، بينما السرد الجديد يعتمد على النظام المكانى. وبغض النظر عن هذا التميز المذهبى التاريخى، فواقع حال السرد أنه يعتمد النظامين. ولا شىء يمنع تجاورهما فى نص واحد، إذ "إن دراسة الأبنية الزمنية للنص الروائى لا يمكن أن تكون شاملة، لأن التعرّجات الزمنية ظاهرة فى كل وحدة من وحدات النص الروائى، ولأن النص يتذبذب فى كل لحظة من الحاضر إلى الماضى فالمستقبل"[٢٢٥].

وبناء على هذا، يمكن بل ينبغى الحديث، عن ثلاث تقنيات توزيعية: "التتابع" (النظام السببى)، و"الاستباق" و"الاسترجاع" (النظام المكانى)..

١- تتابع:

وفيه يتطابق الزمن السردى مع زمن القصة، وهنا يحضر المفهوم البلاغى "المساواة". وكل التعريفات البلاغية من "الجاحظ" إلى "ابن الأثير" تدور حول مطابقة اللفظ لمعناه، لا يريدون بذلك اللفظ المفرد، بل "الكلام" كله[٢٢٦]. وقد وضع السكاكى "المساواة"، ومعها

"الإطناب" و"الإيجاز"، فى علم المعانى، لاختصاص الثلاثة بالتركيب، وإن كان السكاكى يرى أن "المساواة" أداء "فى باب البلاغة لا يُحمد ولا يُذم"(٢٢٧) جاعلا إياه مجرد معيار للأداءين الآخرين معليا من القيمة البلاغية لهما.

ولو أننا وضعنا باعتبارنا "مقتضى حال" المستمع و"المقام" الذى يقصده المتكلم - ما دامت الثلاثة من علم المعانى - لاتسعت "المساواة" عن مجرد معيار للظاهرتين البلاغيتين الأخريين، بل ضرورة سياقية، مقتضى ومقاما، وبلاغتها هى فى تطويع الأداء لملاءمة هذه الضرورة.. وعلى المستوى السردى، فإن مساواة زمن القصة لزمن سردها، ليس مطلقا كما يذهب السرديون بل إنها تقنية قد يلجأ إليها "الراوى" كما يلجأ إلى سواها. فتحت ضغط تصوراته عن "المروى عليه" والتى تخلق لديه "مقتضى الحال" يوائم "الراوى" بينه وبين "مقامه" سرديا بالاختيار من بين تقنيات توزيع المركبات السردية، ومنها المساواة بين ذينك الزمنين.

وإذا كان السرد الواقعى قد التزم المساواة كتقنية، فهذا لا يمنع حضورها كتقنية مع التقنيات الأخرى فى السرد الجديد. ولن تتوقف القراءة، والحال هذه، عند حد رصد المركبات السردية المتتابعة، ولكنها ستكون التعرف على بلاغة تتابعها والتى تعنى الإجابة على السؤال: لماذا تتابعت هذه المركبات بعينها؟ وأية ضرورة جعلتها كذلك؟ وما دلالة علاقتها بسواها أكان استباقا أو استرجاعا؟

٢- الاستباق والاسترجاع:

قبل تناول الاستباق والاسترجاع كتقنيتى تصرف بالتوزيع الزمنى للمركبات السردية، يجدر بنا أن نتوقف إزاءه فى عموم الكلام

قبل تخصيصه بالسرد، حيث يأخذ، بلاغيا، مصطلح "التقديم والتأخير"، أى: تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم. يقول "ابن الأثير": وهذا باب طويل عريض يشتمل على أسرار دقيقة.. وهو ضربان، الأول: يختص بدلالة الالفاظ على المعانى، ولو أُخِّر المقدّم أو قُدِّم المؤخّر لتغيّر المعنى. والثانى: يختص بدرجة التقدُّم فى الذكر، لاختصاصه بما يوجب له ذلك، ولو أُخِّر لما تغيّر المعنى"(٢٢٨)

لقد اخترنا "ابن الأثير" لما سبق من عامّ كلامه فى هذا الباب من علم المعانى، فقوله أنه "باب طويل عريض"، وحديثه عن "أسرار دقيقة" له، أمر لافت للنظر. وبخاصة أن: التقديم والتأخير" لا يصيب ركنى الجملة ولا فضلاتها بتغيير فى أنفسها، وإنما عمله على رتبتها، بما يعنى أن الخروج على أصل الترتيب يضيف إلى دلالة الجملة ما ليس لمكوناتها عمدةً وفضلةً (الضرب الثانى)، بل يصل الأمر إلى حدّ تغيير المعنى (الضرب الأول)، والأمر نفسه يحدث مهما بلغ تجنيس الكلام من خصوصية، كما هو الحال فى "السرد"..

وقبل التعرض لهاتين التقنيتين، يجب الالتفات إلى أن أيا منهما لا يحدث إلا فى سياق "التتابع" وإلا فلن نتمكن من تمييزه، ولسنا نعود إلى ما رفضناه بلاغيا عند "السكاكى"، فالمعيار - هنا - داخلى، وليس خارجيا بأى شكل من الأشكال..

أ- الاستباق: التقديم

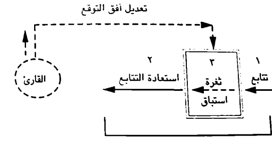
الاستباق، ليس فى تعريف "الاستباق" إشكال، إنما الإشكال فى تفسيره ومعرفة علته، وكذلك بلاغته. إن "الاستباق" - مفهوميا - هو: كسر للتتابع المنطقى/ الزمنى للمركبات السردية، واستحضار مركب

سردى على سبيل التكهن بما سيحدث. ويتم هذا الكسر تخوفا من "الراوى" (أو "الشخصية المسرحة") أن يكون التتابع المنطقى/ الزمنى قد بنى أفق توقع غير ملائم لمقاصده من استجابة "المروى عليه" لسرده، ومن ثم يلجأ إلى ذلك لتحفيز "المروى عليه" (ومن يمثلهم) لكى يبنى أفق توقع جديد أكثر ملاءمة. إن المتلقى يبدو وكأنه مشارك فى إنجاز السرد، حيث يتطابق ملفوظ "الراوى" مع مفهوم "المروى عليه".

إذن، ثمة ثغرة يحدثها "الاستباق" فى سياق "التتابع" الذى يلتف عليه ويستعيد منطقه الزمنى مرة أخرى عبر وسائط لغوية تاركا إياها على ما هى.. إنها ثغرة صُنِعت وتُركت، الأمر الذى يدخل "المتلقى" (الفعلى) إلى نسيج النص لملء تلك الثغرة. ولكن كيف هو شكل السياق الحامل لتلك الثغرة؟..

يقول "إيكو": "النص.. آلة كسولة تتطلب من القارئ بذل جهد تعاضدى جبار لكى يملأ فراغات ما لم يُقَل وما قيل، هذه الفراغات التى لبثت بيضاء"(٢٢٩)..

ولنتأمّل الشكل التالى:



منطق مكانى: المجاورة

ينتقل السياق من المنطق الزمني (السببي) في التتابع إلى منطق غير سببي على الإطلاق: منطق مكاني، دون أن يعني هذا إلغاء المنطق السببي. فهو أزيح من النسيج النصي إلى فضائه ليصبح - والحال هذه - إمكانا لإعادة بناء السياق سببيا، بوساطة خارجية هي: "القارئ". هذه الرؤية لـ "الاستباق" تدخلنا، دفعة واحدة، في دائرة البلاغة وتحديدا: "المجاز المرسل" حيث العلاقة باعتبار ما سيكون لا تملأ هذه الثغرة تأويليا فحسب، بل تؤسس لجماليات وجودها. فالوحدة الزمنية كالوحدة اللغوية.

إن الانتقال المجازي، مما هو كائن إلى ما سيكون، بمثابة انتقال مما وضع في اللغة للفظ ما من دلالة إلى دلالة لفظ آخر باعتبار علاقة هي - كما قلنا وتقول البلاغة العربية -: "اعتبار ما سيكون". واستعادة النسق بتحمل بدلالات لا تحملها الوحدات (اللغوية أو الزمنية) لولا التقديم: الاستباق، وهو ما يذكرنا بالضرب الأول عند "ابن الأثير". ونحن لمّا نغادر علم المعاني باستدعاء المجاز المرسل في تأويل الاستباق، فهو مجاز عن قاعدة ترتيب، وليس مجازا عن مواضعة دلالة، وكل علم المعاني مجاز عن قاعدة، بينما جل علم البيان مجاز عن دلالة..

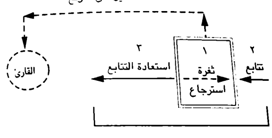
ب- الاسترجاع: التأخير

هو: قطع التتابع المنطقي/ الزمني، باستعادة مركب سردي ينتمي إلى لحظة ماضية، أو هو وصف أحداث من الماضي(٢٣٠). وهي - وإن لم ترد سابقا - فالمهم أنها تنتمي إلى لحظة سابقة على لحظة السرد الراهنة عليها. و"الاسترجاع": "ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية. واسترجاع داخلي يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية. واسترجاع مزجي يجمع بين

النوعين(٢٣١). ثمة قطع للتتابع لحساب مركب سردى سابق - أكان داخليا أم خارجيا - هو إحداث ثغرة فى سياق التتابع لتأخير مركب سردى حقه أن يتقدم فى الزمن، باستدعاء الماضى الخاص باللحظة التى حدث فيها هذا القطع.

وبغض النظر عن كل هذه التفاصيل التى قد تحضر مجتمعة فى نص أو ينفرد بعضها فى آخر، فكلٌ يتم الارتداد فيه إلى لحظة سابقة على لحظة السرد الراهنة. ولكن ما يجب التأكيد عليه أن "الاسترجاع" ليس مجرد عكس لـ"الاستباق" على الرغم من أن منطق المجاورة المكانى مبدأ جامع بين الاثنين، بل ليس عكسه على وجه الإطلاق. إنه تقنية لها خصوصيتها، فاستعادة الماضى غير التكهن بالمستقبل مغايرة تامة تتجاوز حتى التناقض، الأول متحقق الحدوث لأنه مضى، والآخر رهن الاحتمال لأنه مستقبلى. والعودة إلى المتحقق له مبررات سياقية غير استدعاء المحتمل الذى يمتلك مبررات اتصالية كما سبق أن رأينا، فما هى هذه المبررات السياقية؟..

ولنتأمل - أولا - الشكل السابق مع التغييرات الملائمة:



إن "الراوى" يلجأ إلى استدعاء الماضى فى لحظة سردية معينة لعمل مراكمة معلوماتية على اللحظة السابقة على الاستدعاء، بشكل يخصصها فى ذهن "المروى عليه" (ومن يمثلهم)، ولو أن هذا على حساب التتابع الزمنى للسياق.

ولا يلجأ "الراوى" إلى هذه التقنية إلا وهو مطمئن إلى تمكن سياق التتابع فى ذهن "المروى عليه"، وكذلك إلى سلامة أفق التوقع عنده، ومن ثم يقطع التتابع مستذكرا لحظة زمنية سابقة مؤكدا بها على أفق توقع "المروى عليه" ومغنيا إياه معلوماتيا عن اللحظة السردية السابقة على القطع. وتبقى - أخيرا - عدة تجليات لقياس الزمن السردى لكنها أشد تعلقا بالصيغة، من قبيل: التواتر - المدة - المجمل -الحذف - التناوب - الانتقالات، ومن ثم نلحقها بالحديث عن الصيغة لارتباطها بها تحليليا.

رابعا: الفضاء (المكان) السردى

إذا كان الفعل اللغوى يحمل فى بنيته دلالته على زمنه، فإنه يحيل افتراضا على مكان ما يحدث فيه. ولا عبرة لمجازية الفعل أو عدمها فلابد له من مكان لتحققه، كما لا عبرة لواقعية المكان أو عدمها، فهو - فى الأخير - مكان. ولا يختلف الأمر مع "السرد"، باعتباره نظاما من الأحداث/ الأفعال المشروطة زمنيا ومكانيا، مهما كان بلغت من غرائبيتها (أو عجائبيتها) فهى فى ذاتها واقع بحاجة إلى منطق كل واقع ولا بد. لأن "الفعل فى اللغة (أو العالم) لا ينفك عن الزمن، فإن المكان يتلبّس الفعل أيضا، ولو ضمنا، ومن دونه يبقى المعنى ناقصا"[٢٣٢]..

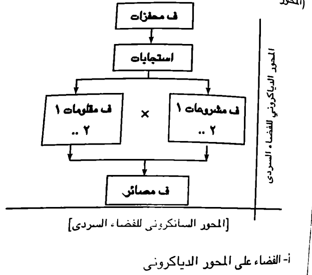
وبالرغم من تلك الأهمية، فالخطاب النقدى يقف حائرا بين مصطلحى "الفضاء" و"المكان" حتى تعدّد هذا وذاك من حيث خارج السرد وداخله وشكله وتلقيه.. إلى آخره(٢٣٣). غير أن "حميد لحمدانى" يقدم فارقا حاسما بين الاثنين قائلا: "إن الفضاء، فى الرواية، هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التى تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة فى سيرورة الحكى"(٢٣٤). ومن هنا أهميته وانغراسه فى بنية النص السردى، فهو: "عامل أساسى قائم فى بناء النص. ولكنّ وظيفته ليست تقديم إطار واقعى للأحداث، بل توفير إطار تمثيلى وتصويرى لها"(٢٣٥) متوسلا - بذلك - إلى أهم خصائص السرد على الإطلاق، أعنى: الإيهام بواقعيته.

وقد حاولت السرديات إضفاء طابع من الاستقلال على دراسة الفضاء وفقا لطبيعة النص المدروس، فوزعوه على ثنائيات من قبيل: "الإقامة × الرحلة" و"المفتوح × المغلق".. إلى آخره.

ينطوى هذا المنحى التطبيقى على مخاطر تكمن فى عدم التقاط علاقة الفضاء بالحدث إيثارا للتوصل إلى بنية الفضاء السردى على ما عداها. غير أننا نرى تطابقا بين بنية ذلك الفضاء وبنية الحدث السردى، ومن ثم نوزّع الفضاءات توزيعنا الأحداث من قبل، فمن هذه الأخيرة تتحدّد الأولى ولا بد. لذا نستدعى الشكل السابق لتوزيع الأحداث السردية بنيويا، ليكون هو نفسه بنية الفضاء السردى..

وفى هذا السبيل، ليس كاللسانيات العامة، وتحديدا عند دى

سوسير، علم يقدم أصولا عامة يمكن توظيفها فى مقاصد أخرى غير مقاصدها، ويمكن – كذلك – تطبيقها خارج شروطها، سواء فى درس الظاهرة اللغوية أو أية ظاهرة اجتماعية أخرى. ومن أهم هذه الأصول على الإطلاق: محورا دراسة اللغة: البنيوى (السكونى) Synchronic والتاريخى (التعاقبى) Diachronic (٢٣٥) سوف نعتمد على هذين المحورين فى التمييز بين تناول الفضاء السردى منظورا إليه من زاوية تطور الاحداث الكائنة فيه (المحور التعاقبى) وبين تناولها فى علاقاتها المتأنية بين بعضها بعضا (المحور السكونى) كما يوضح الشكل التالى:



[المحور السانكرونى للفضاء السردى]

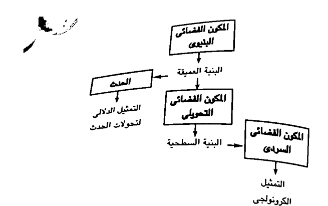
أ- الفضاء على المحور الدياكرونى

يمثل الفضاء على هذا المحور المظهر النصى أو البنية السطحية للنص، ومن ثم فهو وصفى ظاهرى[٢٢٧]. وفيه يتم تناول الفضاءات السردية لاكتشاف شبكة العلاقات الدلالية الموسعة الناشئة عن السيرورة الزمنية (الوكرونولوجية) للنص السردى. فتتابع الأحداث ينشئ جغرافيا تطورية - إن صح الوصف - للأماكن التى تحدث فيها، تنتج العلاقات التى بينها دلالة نوعية للفضاء السردى عموما وليس لأماكن حدوث الأحداث فحسب.

ب- الفضاء على المحور السانكرونى

أما فى هذا المحور، فقراءة الفضاء السردى معنيٌّ بالعلاقات المنطقية، ومن ثم فهو تفسيرى[٢٢٨]. فهذه القراءة لا تربط بين أماكن الأحداث متزامنة فحسب، بل تؤسس النسق البنيوى الأساسى التى يمكن للعلاقات بين الأماكن أن توزّع عليها دون اعتبار لتسلسلها الزمنى (الكرونولوجى). إنه نسق باطن (البنية العميقة) يمثّل قواعد تنظيم الفضاء السردى فى النص على المستوى السابق.

ج- التحولات وقواعدها:- ما دمنا نتحدث عن بنيتين: سطحية (مظهر نصى)، وعميقة (نسق بنيوى)، فلابد من وجود مستوى بيْنِىٍّ تمرّ عبره البنية الأخيرة لتتمظهر فى شكل البنية الأولى. إن هذا المستوى البينىَ تؤسسه علاقة المحلّية التى بين الحدث ومكانه، فالحدث السردى متحول، ومن ثم فإن مكانه كذلك. وهذا يعنى أن منطق تحولات الأحداث هو عينه قواعد التحويلات الفضائية من البنية العميقة إلى البنية السطحية، كما يبيّن الشكل التالى[٢٢٩]:



مؤدى كل ما سبق أن الفضاء السردى، مهما تعدّد وتنوّع، هو فضاء شديد الانتظام على أن نربط معرفته بما يحدث فيه، ونكتشف قواعد التحويلات الخاصة بانتقاله من البنية العميقة: النسق البنيوى، إلى البنية السطحية: الفضاءات السردية.

خامسا: الصيغة

مصطلح "الصيغة" طرحه "جيرار جينيت" فى كتابه "خطاب الحكاية" مطابقا بينه وبين مصطلح "الصيغة النحوية"، ليعبر به عن التشكيلات اللغوية التى يأخذها تنظيم الخبر المسرود أو المحكى من هذه الشخصية أو تلك[٢٤٠] وقد وردت عدة مصطلحات فى سياق خطاب جينيت عن "الصيغة" هى حصراً: "المسافة"، "حكاية الأحداث"، "حكاية الأقوال"، "المنظور"، "التبئيرات"، "تغيرات وجهة النظر"، "تعدّدية الصيغة"[٢٤١] ويضاف إلى هذا، بعض مظاهر

الصيغة السردية ذات النواتج الخاصة بالزمن. من قبيل: التواتر - المدة - المجمل - الحذف - التناوب - الانتقالات.

كل هذه المصطلحات لا تدل مباشرة على الصيغة "النحوية - السردية"، وإنما هي نواتج لمقاربة هذه الصيغة في السرد، بعضها نواتج مباشرة والأخرى غير مباشرة. والمسافة المفهومية بين المصطلح الاساسي (النحوي) ونواتجه (السردية) تسمح بالاختلاف. وبالاتكاء على مفهوم "النحو الكلي" الذي تبنته جميع السرديات، يمكن إيجاد مصطلحات عربية موازية، إن لم يكن مفاهيميا فاجرائيا، ما دام النحو سبيلنا في هذا الأمر.

يمثل "النظم" المصطلح المكافئ: إجرائيا ومفاهيميا، لمصطلح "الصيغة" عند "جينيت"، بل ربما كان للمصطلح العربي امتيازه النوعي الخاص، فأولا: هو قائم بشكل مطلق على "النحو"، وكما سبق القول فالنحو يقوم على شكل من أشكال المنطق الكلي (أو العالمي)، أما "الصيغة" فعلاقتها بالنحو علاقة تواز ليس إلا. وثانيا: يتضمّن "النظم" مفهومين: التركيب والوحدة، أما "الصيغة" فليس لها إلا مفهوم التركيب. وأخيرا، فإن المصطلح العربي - وبخاصة عند "عبد القاهر الجرجاني" - يقوم على المعاني (معاني النحو) أما الصيغة فلها دلالة شكلية. ولا شك أن "النظم" منذ "عبد القاهر الجرجاني" كان ينحو باتجاه إرساء مقولات كلية تصلح لجميع أجناس الأداء اللغوي. ولكن هذا فيه الآن نظر، أو يجب أن يكون فيه نظر، فالخصائص المجنسة لنوع الأداء ستفرض - ولا بد - على عمومية نظرية النظم شيئا من الخصيص للملاءمة بينها وبين خصوصية الجنس الأدبي.

نظم (نحو) السرد

النظم أن تضع الكلام مواضعه التى قررها النحو لها، ولما كان النحو الذى يقصده عبد القاهر هو نسق المعانى، وليس مواضع الألفاظ، فإن نظم السرد هو أن نضع الكلمات مواضعها مما تقرره المعانى، وما تقرره المعانى هو "النحو" العام، وفى حالة السرد فنحن إزاء نحو خاص لخصوصية المعانى فيه، كأن نظم السرد الذى نقول به مطابق فى مفهوم لمصطلح "نحو السرد"، ولكن بفارق هام هو أننا نقصد ما نقول دون تجوّز فى معناه، أما الغربيون فيستعملون مصطلحهم بكثير من التجوّز. وربما كانت مركزية المعنى، فى نظم السرد، أكثر رسوخا فى السرد منها فى البلاغة، ففى البلاغة ثمة خلاف تراثى حول وقوع النظم على الألفاظ أو وقوعه على المعانى..

أما فى السرد، فالمعنى معادل مفهوميّ لـ"القصة" التى يقوم عليها السرد، ومن ثم يكون نظم هذه القصة هو عين الصيغة السردية التى تتجلى من خلالها. وتتوزع الصيغة السردية من منظور بلاغتها إلى "حكى" و"خطاب". فـ"الحكى": صوت الراوى خالصا لسرده، أما "الخطاب" فأنواع منه: صوت الشخصية صادرا عنها، وحكاية الراوى صوت الشخصية، وتحويل صياغته لينسب إلى الراوى (العرض). ويختلف تناول "الحكى" عن "الخطاب"، فالأول له من علم المعانى: "الوصل والفصل" (والاستئناف")، و"الإيجاز والإطناب"، و"التكرار". أما "الخطاب" فمفهومه موجود فى تراثنا وإن لم يكن محددا لاستخدام كلمات أخرى فى الإحالة عليه.

وجميع هذا منظور فيه إلى أن الوحدة السردية معادلة للجملة بجامع الإفادة فى الاثنتين. فالوحدة السردية هى أصغر تركيب بين مسند إليه/ فاعل ومسند/ فعل (حدث) وما يتعلق بهما، والعلاقة بين الوحدات السردية ما للجمل النحوية. أما الآخر فمعلومان من الأداء اللغوى بالضرورة.

الحكى

"الحكى" ملفوظ الراوى أو صوته الخالص له والذى يؤدى به سرده ومن منظوره. هذا التصور يفرض أن يتصرَّف الراوى بتنظيم سرده بما يحقق ذلك المنظور. ويتوسل السارد فى هذا ببعض الوسائل البلاغية الموسَّعة وصلا وفصلا واستئنافا..

١- "الوصل" و"الفصل"

باب "الوصل" و"الفصل" فى البلاغة العربية له تميزه، فهو لا ينظر فى الجملة، وإنما فى العلاقات بين الجمل، وفضلا عن ذلك يقيس الأخير إلى الأول، وهو القياس نفسه الذى أجراه "نحو النص"، طبعا باختلاف المقاصد فى هذا القياس عنها فى الآخر.. يقول "عبد القاهر الجرجانى" عن "الوصل" (العطف بالواو تحديدا): "واعلم أن سبيلنا أن ننظر إلى فائدة العطف فى المفرد (داخل الجملة الواحدة) ثم نعود إلى الجملة (يعنى ما بين الجملة والأخرى) فننظر فيها ونتعرَّف حالها (من علاقتها بالأخرى)"(٢٤٢)

أ- الوصل

بلاغيا، يجب الْوَصْلُ بيْن الْجملتين فى ثلاثة مواضعَ: إذا قُصد إشرَاكهمَا فى الحُكْم الإعْرابى. أو إذا اتفَقَتَا خبراً أو إنشاء وكانت

بينهما مناسبة تامة، ولم يكن هناك سبب يقتضى الفصل بينهما. أو إذا اختلفا خبرًا وإنشاءً وأوْهَم الفصل خلاف المقصود.

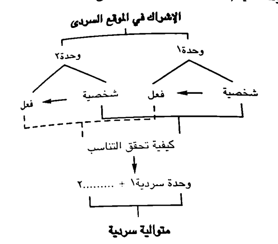
أما "الفصلُ" بَيْنَ الجملتين فيجب فى ثلاثة مواضع: أن يكون بينهما اتحادٌ تامٌ، وذلك بأن تكون الجملة الثانية توكيدًا للأولى، أو بيانًا لها، أو بدَلاً منها، ويقال حينئذ إن بين الجملتين كمال الاتصال. أو أن يَكون بينَهما تباين تام، وذلك بأن تختلفا خبرًا وإنشاءً، أو ألا تكون بينهما مناسبة ما، ويقال حينئذ إن بين الجملتين كمال الانقطاع. أو أن تكون الثانية جوابا عَن سؤال يفهم من الأولى، ويقال حينئذ إن بين الجملتين شبه كمال الاتصال.

الوصل	الفصل
قصد الإشراك الإعرابي	كمال الاتصال
الاتفاق خبرا وإنشاء مع وجود مناسبة تامة تمنع الفصل	كمال الانفصال
لو أوهم الفصل خلاف المقصود	شبه كمال الاتصال

على ضوء ما سبق يمكن القول أنه لا يكاد يخلو نص من أن يكون تتابع جمله إما على قاعدتى: "الوصل" و"الفصل"، وإما على قاعدة الاستئناف. ويفصل "المعنى" بين هذه الأنواع. فارتباط معنى الجملتين يعنى أن نكون مع "الوصل" و"الفصل". وقد سبق القول أن مواضع الوصل البلاغى ثلاثة: إذَا قَصدَ إشْرَاكَهُمَا فى الْحُكْم الإعْرابى. أو إذَا اتفقتَا خَبَراً أوْ إنشاءً وكانَتْ بَيْنَهُمَا مُنَاسَبَةٌ تَامة،

وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ سَبَبٌ يَقْتَضِى الفَصلَ بَيْنَهُما. أو إِذا اخْتَلَفَا خَبَرًا وإِنشاءً وأَوْهَمَ الفَصْلُ خِلافَ المَقْصُود.

- فى حالة السرد، فالإشراك فى الموقع السردى، ، يعنى أن الوحدتين السرديتين مختلفتان دلاليا (الوحدة السردية تكافئ مفهوم المتوالية البسيطة[٢٤٣])، غير أن الراوى يقصد إلى إشراك الثانية فى الموقع السردى للأولى، وكأنه يتوسع بدلالة الأولى لتغطى دلالة الثانية على الرغم من تمايزهما دلاليا.. كما يعنى الإشراك فى الموقع السردى تكافؤا تاما بين مكونى كل وحدة سردية حدثا (فعلا) وشخصية (فاعلا)، كما فى الشكل التالى:

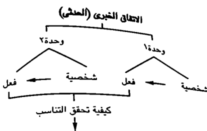


واضح أن الراوى يلجأ إلى هذا الموضع من الوصل لصناعة سياق

تتوسع فيه وحدة سردية لتُظلّ تحت موقعها السردى وحدة أخرى. وكان الوصل - هنا - آلية تسييقية للوحدات السردية المختلفة تحت دلالة أعلى من دلالة كل وحدة، فتهيئ الاثنتين للدخول فى علاقة مع وحدة سردية أخرى لبناء المتوالية sequence السردية المركبة.

إن كل وحدة من هاتين الوحدتين الموصولتين لا يمكن لها الدخول فى علاقة البنائية مع الأخرى لبناء متوالية سردية. ومن هنا يأتى دور الوصل السردى بينهما ليرفعهما إلى مستوى الوحدة السردية المهيأة دلاليا للدخول فى علاقة مع أخرى لبناء تلك المتوالية..

- أما اتفاق الجملتين خبرا وإنشاء مع وجود مناسبة تامة، فنحن - مع السرد - إزاء سيادة مطلقة للأسلوب الخبرى، وحضور جملة إنشائية هو حضور تابع وثانوى، وليس له أدنى تعلّق بسردية السرد، وإنما هى عرض لأدائه اللغوى. وإذن فالجمل السردية جميعا مهيأة لهذا الموضع من الوصل، إذ كلها متفقة خبرا، ويبقى وجود المناسبة التامة وعدمه هو الذى يحدّد الوصل من عدمه. إن مفهوم "المناسبة" السردية بحاجة إلى تفصيل.. إن التناسب السردى، كالتناسب البلاغى، متعلق بالمعنى، ولكنه أكثر قوة فشرط الاتفاق خبرا، والإنشاء غير موجود فى السرد، لعموم الأسلوب الخبرى فيه. ولأن وجود شرطين على ظاهرة يعنى توازنا بينهما يقيمه الأداء، ومن ثم نفى مقابل التخفف من شرط يكون التشدّد فى الآخر: المناسبة، لاستعادة التوازن الشرطى. وهذه المناسبة ليست تطابقا بقدر ما هى التقاء قويا على مستوى غاية كل شخصية من فعلها ، وقوتها أنها تكون على مستوى الحدث وحده، مدعومة من قبل اختلاف الشخصية فى الوحدتين..



إن جدل المغايرة على مستوى الشخصية والتناسب على مستوى الفعل هو المسئول عن كفاءة "الوصل" بين الوحدتين لصناعة متوالية سردية، بعكس ما سبق..

- وأخيرا، إذا أوهم الفصل خلاف المقصود. هذا موضع للوصل هو الأساس فى سرد الراوى، فالقاعدة أنه يصل بين وحدات السردية التى ترتفع إلى مستوى المتواليات دونما أسباب اللهم إلا سردية السرد، فالفصل يقع على النقيض منها ويوهم، كما يقول الخطاب البلاغى، بخلاف المقصود: السردية.

ويمكن أن نلحق الاستئناف بالفصل. نظرا لتعلق الاثنين بعطف الجمل، وإن كان الأول يأتى بعد كلام تم معناه - أما الثانى فلجملة تم معناها، وفرق كبير بين تمام معنى الكلام ومعنى الجملة. لكن ثمة جامع سياقى بين الاثنين، فالوصل عطف تال على ما سبق. والاستئناف امتداد بالسياق.

إن الجملة الاستئنافية "تأتى فى أثناء الكلام منقطعة عما قبلها

صناعيا (المراد بالانقطاع الصناعي عدم التعلق بإتباع أو إخبار أو وصفية.. ولا يضرّ الارتباط معنى، لأن الارتباط المعنوي لا يستلزم محلّية الإعراب) لاستئناف كلام جديد، فهي - لا بد - أن يكون قبلها كلام تامّ. وقد تدخل عليها أحرف الاستئناف، كالواو، والفاء، وأم المنقطعة، وبل التي هي للإضراب، وأو التي هي بمعنى بل، ولكنْ مجرّدة من الواو العاطفة. وقد تكون جوابا لنداء، أو الاستفهام"(٢٤٤)

واضح من التعريف السابق التباس العطف النحوي بالاستئناف. فأدوات هذا أدوات ذاك، وإلى هذا يشير "د. فخر الدين قباوة" بقوله: "والجدير بالذكر أن الفصل بين الاستئناف وغيره (كالعطف بين الجمل والجمل الحالية وغير ذلك) أمر دقيق عسير أحيانا، لا يغني فيه الاعتماد على ظاهر العبارة وما فيها من روابط لغوية، ولا بد من الاحتكام إلى المعنى الذي تتضمّنه العبارة"(٢٤٥). وفي إلماعة إلى الوظيفة السردية للاستئناف، يقول "د.صبّاح دراز" في تعليقه على رأي للزمخشري في تفسيره "فرأي الزمخشري مقيّد بالقصص"(٢٤٦)، وفي شرحه على قوله تعالى: "واتَّقُوا اللهَ وَيُعَلِّمُكُم اللهُ" يقول: "الواو لمجرّد الربط اللفظي، والجمل مستأنفة، وبينها رباط معنوي يسبكها سبكا واحدا"(٢٤٧).

في الاقتباسين السابقين، كثير من الدلالات التي يجب استثمارها فيما نحن بصدده. إذ يفهم من تخصيص كلام الزمخشري بالقصص القرآني، أن ثمة وعيا لدى المؤلف بأن الاستئناف تقنية سردية أصيلة. وفي شرحه على الآية، تحديد لهذه الوظيفة بسبك أجزاء الكلام على قاعدة الرباط المعنوي (العلاقة الدلالية) الجامع بينها.

ويمكن تلخيص نواتج ما سبق فيما يلي:

- يقوم الاستئناف على أساس من وجود علاقة دلالية بين أجزاء، (جمل) الكلام، على الرغم من اكتمال المعنى.
- الاستئناف تَقَدُّم للسياق للأمام بعكس العطف بين الجمل (الوصل).
- للاستئناف وظيفة معنوية تتجلى في سبك لأجزاء الكلام.
- الاستئناف تَقَدُّم للسياق إلى الأمام.
- الاستئناف تقنية سردية بامتياز.

وبناء على هذا، إذا كانت وظيفة الوصل بين الجمل هي بناء المتواليات السردية، فإن الاستئناف وظيفته إنجاز السياق وسبك مكوناته دلاليا. إنه التقنية الأساسية لسرد الراوي، إذ إن اكتمال معنى جمله - من منظور كلية ملفوظ الراوي - يتسم بالجزئية بشكل ملازم لاكتماله. وبالتالي فمعظم جمله هي جمل استئنافية أساسا. ولما كانت "الواو" لمطلق الجمع لا تقتضي ترتيبًا ولا تعقيبًا في أصل الوضع اللغوي، إضافة إلى إفادة المغايرة بين المعطوفين، فقد كانت هي الأداة الأكثر شيوعا في الاستئناف السردي، لتترك للراوي حرية التقديم والتأخير في أزمنة سرده.

ب- الفصل

الفصل: أن تجيء الجملة غير معطوفة على سابقتها. ويكون، بلاغيا، في ثلاثة مواضع:

الأول: كمال الاتصال، وله ثلاث حالات

١- أن يكون بين الجملتين اتحاد تام، فالشيء لا يعطف على نفسه.

٢- أن تكون الجملة الثانية مفسِّرة للأولى ورافعة الإبهام عنها.
٣- أن تكون الجملة الثانية مؤكِّدة للأولى.

الثانى: كمال الانفصال، وله حالتان:-

١- أن يكون بين الجملتين اختلاف تامّ فى الخبر والإنشاء، أو اللفظ والمعنى، أو المعنى فقط.

٢- أن لا يكون بين الجملتين مناسبة فى المعنى ولا ارتباط، بل كل منهما مستقل عن الآخر.

الثالث: شبه كمال الاتصال، وشبه كمال الانفصال، والتوسّط بين كمال الاتصال وكمال الانفصال:

١- شبه كمال الاتصال: أن تكون الجملة الثانية واقعة فى جواب سؤال يفهم من الجملة الأولى، فتفصل عن الأولى كما يفصل الجواب عن السؤال.

٢- شبه كمال الانفصال: أن تسبق الجملة جملتان، بينهما وبين الأولى مناسبة، ويفسد المعنى لو عطفت على الثانية، فيترك العطف، دفعًا لتوهّم كونها معطوفة على الثانية.

٣- التوسط بين الكمالين: أن تكون الجملتان متوسطتين بين الكمالين مع قيام المانع من العطف، بأن تكون بينهما رابطة قوية، ولكن منع من العطف انعدام قصد التشريك فى الحكم.

مبدأيا، فإن كثرة التقسيمات، فيما يخص "الفصل"، تعنى محدودية المساحة التى يشغلها من الأداء اللغوى أيا كان نوعه، وكأنه بنى ليغطى بقية العلاقات بين الجمل التى لم يشملها الأصل: "الوصل"، ولا "الاستئناف". ويمكن أن نتأكّد من هذا الذى نذهب إليه

من خلال الموضع الثالث: شبه الكمالين والتوسط بينهما، فهما يغطيان مساحة بالغة المحدودية.

وبغض النظر عن منطقية التوسط بين الحدّين الذى فرض مدى الحالة، فمن الواضح أن تعريف هذا التوسط تعريف بالسلب سواء "فساد المعنى" أو "عدم قصد التشريك". وما سبق يجعلنا نركز فحسب على كمال الاتصال وكمال الانفصال، السؤال هو: أين الفصل السردى من الفصل البلاغى؟.. وكيف هو؟.. وما هى وظائفه؟..

سبق القول إن الاستئناف، ويتبعه فى دائرة أضيق منه "الوصل" هو الأصل فى سرد الراوى، مما يجعل "الفصل" ذا وضعية خاصة متميزة جدا فى أداءٍ الوصلُ فيه هو الأصل. ونظرا لتلك الوضعية أفضنا فى أقسامه وحالاته فى الخطاب البلاغى.

أولا: كمال الاتصال السردى

يدور كمال الاتصال حول "الاتحاد التام" بين الجملتين، أو أن تكون الثانية "مفسِّرة" للأولى، أو أن تكون "مؤكِّدة" لها.

- الاتحاد: إن الحديث فى البلاغة عن وجود جملتين بينهما اتحاد تام يصل إلى حد أن تكون الجملة نفس الأخرى، والشىء لا يُعطف على نفسه. أما مظاهر هذا الاتحاد ففى الخبر والإنشاء والحكم الإعرابى، إذ لا يُتَصَوّر اتحادهما فى اللفظ كذلك، وقد نضيف المعنى العام للجملتين. وفى حالة السرد ينتفى الوصل، لإفادته مطلق المغايرة، والاستئناف لانتفاء المعنى الجديد المستأنف. ومن ثم فنحن إزاء وحدتين سرديتين لهما نفس الموقع السردى ومن ثم الوظيفة، فالراوى – ها هنا – يمدّد زمن الوحدة الأولى من خلال الثانية، وذلك

لأغراض تخص المعنى المستأنف بعدهما من جهة. كما تخص تلقى هاتين الوحدتين من جهة أخرى.

- التفسير: بلاغيا يجب الفصل بين الجملتين إذا كانت الثانية مفسرة للأولى ورافعة الإبهام عنها. وكذلك الحال سرديا، على أن تكون على وعى بأن الإبهام ليس متعلقا بصوغ الوحدة السردية، وإنما بفاعليات التشويق الناتجة عن حجب بعض المعلومات المهمة عن الوحدة، الأمر الذى يرتفع بالجملة التى تليها. ولجوء الراوى إلى الإبهام فالتفسير يعمل على تمديد الزمن السردى لحساب الوحدة الأولى. ومن جهة أخرى تركيز وعى المتلقى على كل من الوحدتين: المفسَّرة والمفسِّرة.

- التأكيد: بلاغيا، حين تكون جملة مؤكِّدة للسابقة عليها فلا وصل. والأمر أكثر وضوحا من سابقيه، فالوحدة السردية المؤكِّدة على السابقة لا تخلق وضعا سرديا جديدا ولا تتقدّم بالزمن السردى تجاه حدث جديد، ومن ثم فلا مبرر لوصلها بما سبقها، وإنما تلتحق صراحة بما قبلها لكونها منها، أعنى تأكيدا عليها. ولكن لماذا يلجأ الراوى إلى التأكيد على وحدة سردية فى ملفوظه؟ مبدئيا فالأمر لا يتعلق بـ"التبئير"، وإنما بوحدة سردية سياقها يلقى عليها بعض الشكوك، بما يستدعى من السارد التأكيد على نسبة معلوماتها إلا من أُسْنِدَت إليه. فإن لم تكن ثمة شكوك يحملها السياق. ولما كان التأكيد موجها للمتلقى، فإن الأمر متعلق بتأجيل امتداد الزمن السردى وتمديد زمن تلقى المروى عليه (ومن يمثلهم) للوحدة السردية الأولى.

واضح من الحالات الثلاث السابقة لكمال الاتصال أن الفصل لا
يقع فى وظيفة بناء المتوالية مطلقا. إنما يقع، وبشكل مباشر، على
زمن الوحدة السردية الأولى سواء بالنسبة للسرد نفسه كما فى
الاتحاد التام والتفسير، أو بالنسبة لتلقيه كما فى التأكيد.

كمال الانفصال السردى

"الاختلاف التام" بأن يكون بين الجملتين اختلاف تامّ فى الخبر
والإنشاء، أو اللفظ والمعنى، أو المعنى فقط. بمعنى غياب المناسبة
على أى من المستويات السابقة. وفى حالة السرد، فإن الفصل هذا
يعنى أننا إزاء وحدة سردية تنتمى إلى متوالية جديدة تماما.
ووصلها بما قبلها سيؤدى بلا شك إلى خلل بنيوى. وهو الأمر نفسه
فى حالة "المناسبة بلا ارتباط مع الاستقلال"، بأن لا يكون بين
الجملتين مناسبة فى المعنى ودون ارتباط، بل كل منهما مستقل عن
الآخر.

٣- "الإيجاز" و"الإطناب" (المدة)

الباب، فى البلاغة، يزيد مصطلحا ثالثا هو "المساواة"، فهى إذن
ثلاثة مصطلحات: "الإيجاز" و"الإطناب" وتتوسّط بينهما "المساواة".
والعبرة فى كلٍّ بقياس اللفظ إلى المعنى، فإن تساوى اللفظ والمعنى
فنحن مع المساوة، وإن قلّ اللفظ عن المعنى كنا مع الإيجاز، وإن زاد
اللفظ عن المعنى كان الإطناب.

وإذا كان القياس فى البلاغة إلى المعنى تطابقا وزيادة وقلة،
فالحال فى السرد له مصطلح نوعى خاص هو "الكمّية"، وله كذلك
معايير أكثر انضباطا كما سنرى.

أما المعيار فهو الزمن، وتحديدا قياس زمن الملفوظ إلى زمن الحكاية. فتتبع السرد لزمن الحكاية حتى يتطابق معه، وهذا ما يكافئ "المساواة" في البلاغة. وتقليص زمن السرد عن زمن الحكاية يعادل "الإيجاز". وتوسيع الزمن السردى عن زمن الحكاية هو عين "الإطناب".

والسرديات تضع هذه الظاهرات الثلاث تحت مصطلح "المدة". وإن كان "جينيت" يحصر تجلياتها المتنوعة فى: "اللاتواقتات"، و"المجمل"، و"الوقفة"، و"الحذف"، و"المشهد"[٢٤٨]، وهذا تحديد جعل الرجل إزاء صعوبة تحديد المعيار. وقد تحدَّث عن تلك الصعوبة بقوله: "نفتقد.. النقطة المرجعية، أو درجة الصفر، التى كانت فى حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية"[٢٤٩] يعنى بالأولى زمن القصة وبالأخرى زمن سردها.

أما المصطلح البلاغى العربى فيقدم لنا هذه الدرجة الصفر، حيث يتعادل زمن القصة وزمن سردها، باعتبار أن الأول بمثابة معنى الكلام، والآخر بمثابة ألفاظ هذا المعنى. وقياسا على درجة الصفر تلك يكون كل من "الإيجاز" و"الإطناب". على أن نلاحظ أننا لا نتكلم عن زمن السرد فى النص كله بل عن مقاطع منه..

"الإيجاز" (المجمل) دلالة الكلام على معانٍ كثيرة بعبارات قليلة وجيزة دون إخلال بالمراد. هذا التعريف البلاغى مطابق لمفهوم "المجمل" أو "الملخص" عند "جينيت". والإيجاز كالإجمال، يقع على التفاصيل. وبالرغم من هذا، فللإيجاز تميزه، فهو - من جهة - يركز على الكيفية اللغوية لتحقق الإجمال، سواء بإيجاز الحذف (حذف التفاصيل) أو إيجاز القِصَر. ومن جهة أخرى، يسوّر دلالة الإجمال،

أو التلخيص، بالوفاء بالمعنى الخاص بالوحدة السردية. ونانج الإيجاز ناتج زمنى بامتياز، فالوحدة السردية مكتملة على الرغم من إيجازها، بينما زمن سردها أقل من زمن قصتها.

أما "الإطناب" فمما لم يذكره "جينيت" تحت مصطلح "المدة" بلفظه أو بمعادل للفظه، وبالرغم من هذا فهو معادل مفهومى للإجمال أو التلخيص. فكما يمكن للراوى أن يوجز وحدة من وحدات سردية يمكنه أن يتوسع فيها، فيزيد فى ألفاظها عن معناها كوحدة سردية، وذلك لفائدة ما.

ويتوسل الراوى إلى ذلك عبر "الوصف" أو "المشهد". فقد يستند الراوى إلى الوحدة السردية أو أحد عناصرها ليوقف الزمن السردى متوسلا إلى ذلك بالوصف، ومن ثم سماها "جينيت": "الوقفة الوصفية. ولما كان هذا الوصف محمولا على واحد أو أكثر من عناصر الوحدة السردية أو الوحدة كلها، فإنها تعدّ إطنابا، فالزمن الوحدة السردية قد توقف عند حدوده، بينما ألفاظ الوحدة ما زالت تفيض عنه لفائدة هى الوصف. وكما يتوسل الإطناب السردى بالوصف يتوسل، كذلك، بـ"المشهد" حيث يمنح لشخصيات وحدة السردية حرية الحوار، فإذا هذا الحوار يمتد بألفاظ الوحدة السردية وقد توقف زمنها.

وأخيرا، يمكن عدّ إدراج قصة داخل القصة واحدا من صور الإطناب، فهو يحدث فى وحدة سردية بعينها وتنتهى القصة المدرجة ببداية الوحدة التالية، وكأن القصة المُدْرَجة توسُّعُ فى دلالة الوحدة السردية، وإضافةُ إلى زمنها زمنا غير متعلق بها تعلقا مباشرا.

٣- "الالتفات"

إن حالتى الإطناب: "الوصف" و"المشهد" تشيران إلى ما سمت البلاغة العربية "الالتفات" ولكن بمفهوم أوسع من المفهوم البلاغى الذى يعنى – فى اصطلاح البلاغيين –تحول الكلام بين الضمائر الثلاثة: "التكلّم" و"الخطاب" و"الغيبة"، مع أنّ متابعة موضوع الكلام يقتضى الاستمرار على الطريقة التى ابتدأ بها الكلام. وتعميم الخطاب البلاغى يفترض أن كل تحول من أسلوب، أيا كان نوعه، إلى آخر داخل سياق واحد هو التفات، وإذا كانت القاعدة التزام الأسلوب الذى ابتدأ به السياق، فالأدبية الانزياح عن هذه القاعدة.

وفى حالة السرد، فإن الالتفات انتقال بين نمطين من أنماط الصيغة السردية دونما شرط، اللهم إلا إمكان الاستمرار فى الأسلوب الذى ابتدأ به السياق. ومن هنا يكون الالتفات خيارا إبداعيا، ومن ثم تناط به وظائف لم تكن لتتأتى للنص لو لم يُنْجَز هذا الالتفات. ولا شك أن أسلوب السرد هو القاعدة، ومن ثم فالوصف التفات عنه وكذلك المشهد، وحتى القصة داخل القصة. إنها حرية الراوى فى تقديم سرده تتسع ليتصرف بزمن سرده أبعد تقنيتى الاستباق والاسترجا ع، فثمة التقليص، وثمة التمديد، وثمة التوقيف، بأى شكل كان كل هذا.

٤- "التكرار" (التواتر)

"التكرار" أن يزاد فى الكلام على أصل المراد لفائدة، ويرد فى الألفاظ والجمل والموضوعات، ويكثر فى الأمثال والقصص والترغيب والترهيب. وحده عند "ابن الأثير "دلالة اللفظ على المعنى مردّداً"..

وهو ينقسم إلى قسمين، أحدهما يوجد فى اللفظ والمعنى، والآخر فى المعنى دون اللفظ"(٢٥٠) وقد سبق "ابن الأثير" فى الحديث عنه، وعيّن مواضعه فقال: وله " مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها. فأكثر ما يقع التكرار فى الألفاظ دون المعانى، وهو فى المعانى أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"(٢٥١).

وقد تحدث عن التكرار كثير من المفسِّرين فهناك من نفاه جملة. وأعلن أنّ كل مكرر فيه جديد ولا بد. كما كان هناك من أثبت بلاغته ولم ينكر وجوده فى القرآن كابن قتيبة وقد ذكر منه وجهين: تكرار الكلام من جنس واحد، وتكرار المعنى بلفظين مختلفين لإشباع المعنى والاتساع فى الألفاظ (٢٥٢).. ودرس "جينيت" التكرار تحت مصطلح "التواتر" ولكن قبل مساءلة درسه هذا عن مدى إفادته لنا، نتوقف إزاء أدبية التكرار..

تقوم اللغة، وفى جميع مستوياتها، على مبدأ حاكم هو "مبدأ الاختلاف". فلا يمكن بناء "مورفيم" من فونيم واحد مكرر، وكذا الكلمة والجملة والعبارة والنص.. وإذا كان بناء الوحدة اللسانية من المورفيم صعودا إلى الجملة قائم على "مبدأ الاختلاف"، فإن ما بعد الجملة يمكنه أن يوظف مبدأ آخر هو "مبدأ التطابق" ولكن تحت غطاء من المبدأ اللسانى الذى لا يمكن تجاوزه إلا فى مواضع.

صحيح أن تحديد هذه المواضع يعود إلى إرادة المتكلم، غير أنها مضبوطة بالمبدأ الآخر: "الاختلاف" ولا تخرج على حاكميته. وبتعبير آخر إنها مراقبة من قبله. والعدول عن مبدأ الاختلاف إلى مبدأ

التطابق، فى أى أداء كان، لا يأتى إلا تحت ضغط الوحدة المكررة، أيا كانت نوعيتها من الكلمة فصاعدا. ففى لحظة من لحظات النص تفلت وحدة لغوية ذات محمول نفسى، وإذ تتمكن من سياقها يبدأ محولها النفسى فى تحفيز المرسل لاستعادتها/ تكرارها فى سياقات أخرى.

وتأمل سريع فى أغراض التكرار يؤكد على ما نذهب إليه. فمنها المبالغة - التحذير والإغراء -التعجب والتهويل والتفخيم - التحسر والحزن - التحدى، وكل هذه أغراض ذات أبعاد نفسية، إن لم تكن نفسية خالصة.. يقول أحد نقاد الشعر: "أبسط قاعدة.. نصوغ فيها التكرار هى أنه: إلحاح على جهة هامة فى العبارة يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.. وهو - بذلك - ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبى الذى يدرس النص ويحلل نفسية كاتبه، لأنه يضع فى أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشاعر، أو هو هندسة عاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظّم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما"(٢٥٢).

ولا يختلف حال "الراوى" عن الشاعر، ولكن لنبدأ من "جينيت".. يبدأ "جينيت" من الظاهرة لا ما وراءها، ويبحثها على ضوء المعادلة: "السرد" (:ملفوظ الراوى) - "القصة"، ثم يضع فرضيات تحت كل طرف، فيقول: ".. على التكرار، يقوم نسق من العلاقات يمكننا ردّه نظريا إلى أربعة أنماط، بمجرد مضاعفة الإمكانين المتوافرين من الجهتين، ألا وهما: الحدث المكرّر أو غير المكرّر (على مستوى القصة)

والمنطوق المكرّر أو غير المكرّر.

وعلى سبيل التبسيط، يمكننا القول إن حكاية، أيا كانت، يمكنها أن ترْوى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية[٢٥٤]. إذن، فلدينا نوعان للتواتر، ولكل واحد منهما صيغتان:

أ- السرد المفرد أو التفردي، وله مظهران:

١- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.

٢- أن يروى عدة مرات ما حدث عدة مرات.

ب- السرد التكراري فيكون على مظهرين:

٣- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.

٤- أن يروى مرة ما حدث مرات لا متناهية.

وهو ما يبينه الشكل التالي:

يروى مرة واحدة	1	ما وقع مرة واحدة
4		3
يروي مرات لا متناهية	2	ما وقع مرات لا متناهية

.. لا شك في أن "جينيت" في دائرة افتراضية بحتة، وإن كان يؤسس افتراضه على رواية "البحث عن الزمن الضائع" لـ"مارسيل بروست"[٢٥٥]. ونظرا لهذه الافتراضية، فلا عجب أن يستخدم صفة

لا نهائية" في وصف عدد المرات سواء على مستوى السرد (المنطوق) أو مستوى القصة (الحدث). ولو قال "أكثر من مرة" لكان أولى. المهم أننا سنتعامل مع تلك الصفة على أساس اقتراحنا..
إن تنظير "جينيت" لظاهرة التواتر بين الحدث والمنطوق على أساس من تلك الرواية يخدش ما يجب للتنظير من عموم، فالرواية ضخمة من حيث الحجم (سلسلة روايات) ومن ثم متسعة الزمن.

أ- السرد المفرد (التفردى)

يمثل هذا النوع من التواتر تطابقا بين الحدث والسرد، إنه درجة صفر التكرار، حيث كل حدث في القصة يقابله ملفوظ في السرد.
وهو - إن لم يكن من التكرار - فهو معيار له.

ب- السرد التكرارى (الترددى)

١-أن يروى أكثر من مرة ما وقع مرة واحدة:- هذا النمط يقع كلية في المفهوم البلاغي للتكرار بالمعنى مع اختلاف اللفظ. ولا يكاد يخرج فعل الراوى في تكراره حدثا لم يحدث إلا مرة واحدة في القصة عن للأسباب التالية:

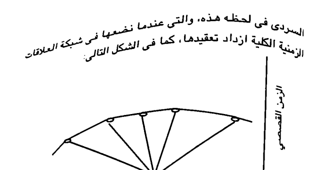
- الراوى واقع نفسيا تحت ضغط الحدث الذى يكرره متى أمكنه سياقيا.
- الراوى يمتلك رؤية لبناء سياق منطوقه توجب تكرار حدث سبق ذكره.
- الراوى يحفز وحدته السردية الراهنة من خلال تكرار حدث سابق.
- الراوى يرفع الحدث المكرّر مستوى البؤرة المحورية في بنية العمل.
- الراوى يقصد تحفيز فاعلية التلقي تحفيزا لغويا (غير سردى).

.. أهم من رصد الأسباب رصد نتائجها، وتحديدا على مستوى لغة السرد. إذ تنشأ عن السرد التكرارى أسلوبية نوعية، فتكرار الحدث الواحد عدة مرات يستدعى أن يلجأ الراوى إلى تعديلات أسلوبية ولغوية وصياغات تعبيرية بحيث يصل إلى نمط أسلوبى يتحقق فيه التعادل بين وحدة الحدث من جهة واختلاف صيغ التعبير عنه واختلاف سياقات سرد هذه الصيغ من جهة أخرى. وللسرد التكرارى والتعادلية التى يحققها أسلوبيا أثره فى تلقى العمل، فالمتلقى إزاء سرد حدث واحد أكثر من مرة وفى سياقات جديدة، بما يدفع المتلقى: المروى عليه (ومن يمثلهم)، إلى اختبار الفروقات الأسلوبية لجميع صيغ تكرار الحدث فتتقدم لغة السرد على الحدث نفسه، الأمر الذى يتمكن من خلاله بمعرفة غرض التكرار (راجع المفهوم العربى له الذى ورد سلفا) أو وظيفته.

٢- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرات لا متناهية:

والتكرار هنا فى القصة لا فى ملفوظ الراوى، وهنا تكون مهمة الراوى مهمة لغوية أساسا، حيث يستوعب ملفوظ سردى واحد أكثر من حدث على مستوى القصة. وكأننا إزاء "المجمل" أو الملخص الذى سبق الحديث عنه، أو "إيجاز القصر"، أى الدلالة بملفوظ واحد عن أحداث متعددة، وبالتالى أزمنة متعددة.. وبالرغم من وظيفة تسريع الزمن السردى هذه، فيجب أن نلتفت إلى التعقيد الذى تحدثه هذه التقنية فى علاقة زمن المسرود بالزمن القصصى، ففى هذا الجزء من السرد تشتبك عدة أزمنة قصصية، وربما تكون متسعة كذلك، بلحظة سردية شديدة السرعة، وكأننا إزاء وظيفة تكثيفية يقوم بها الزمن

السردى فى لحظه هذه، والتى عندما نضعها فى شبكة العلاقات الزمنية الكلية ازداد تعقيدها، كما فى الشكل التالى:



والراوى عندما يلجأ إلى هذه التقنية فلأسباب منها:

- التمهيد لحضور شخصية جديدة على السرد.
- التبئير على الحدث الذى ستحمله الوحدة السردية التالية.
- إضافة كمية معلوماتية جديدة لتوظيفها فيما سيلى من السرد.
- لفت المتلقى إلى عدم أهمية تفاصيل ذلك المجمل.
- تسريع الزمن السردى على الرغم من تعدد الزمن القصصى.

ثانيا: الخطاب

"الخطاب" مصطلح تأسيسى فى أكثر خطابات تراثنا، بدءا من "المعاجم" فـ"النحو" ووصولا إلى "أصول الفقه" فضلا عن "التفسير"[٢٥٦]، وجميعها على أن "الخطاب": الكلام الموجه إلى آخر بقصد الإفهام كما سوف نرى. يقول "ابن منظور": ".. والخطْب: الأمر الذى تتم فيه المخاطبة.. والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"[٢٥٧] وفى

"أصول الفقه" يقولون تحت مادة الخطاب/ الكلام (مرادفين بين الاثنين): توجيه الكلام إلى الآخرين للإفهام، سواء أكان الإفهام في الحال أم في المستقبل (وأيضا) الكلام الذى يقصد به إفهام من هو متهيئ للفهم"[258].

وكما لم يختلف أمر "الخطاب" من المعجم اللغوى العام إلى المعاجم النوعية، كذلك الأمر فى البلاغة العربية والتفسير، وإن اهتم العلمان الأخيران بتفصيل أنواعه بحسب الحقل المعرفى الذى يهتم به. والخطاب، فى علم السرد، هو هو ما سبق، إنه الكلام، سواء كان صادرا عن "الشخصية" مباشرة، أو بتحويلات صياغية تلقى تبعة هذا الكلام على "الراوى" أو بتحويله جذريا إلى جزء سردى من سرد "الراوى"، وهذه هى أنواع الخطاب فى السرد. وهى كما نرى لا تخرج عن الفاعليات التحويلية للغة.. وقد كان "ميخائيل باختين"[259] أول من تنبه إلى الأهمية النوعية لحضور "الخطاب" فى السرد، وتحديدا فى الرواية، وكان - كذلك - أول من طرح مصطلحات "الخطاب المباشر" و"الخطاب غير المباشر"، ولكن الأساس الأيدولوجى الاجتماعى كان حاكما له فى كثير من الأحيان.

أنواع الخطاب فى السرد

يتوزع الخطاب فى السرد على الانواع الثلاثة التى تؤسسها اللغة: "الخطاب المباشر"، و"الخطاب غير المباشر"، و"الخطاب المسرود".. ثم تزيد "السرديات" نوعا رابعا يجمع بين "الخطاب المباشر" و"الخطاب غير المباشر" هو: "الخطاب غير المباشر الحر".

فإذا افترضنا مثالا على هذا:

١- "سوف أسافر غداً".

ونقلها عنى لآخرين من استمع إلىّ قائلا:

٢- قال له سوف يسافر غدا .

أو نقلها قائلا:

٣- أخبره بسفره غدا.

فالجملة (١): "خطاب مباشر"، والجملة (٢): "خطاب غير مباشر".
والجملة (٣): "خطاب مسرود"، ونترك النوع الرابع للتعريف السردى لجميع ما سبق.. يرى "تودوروف"، موافقا "جينيت"، أن هناك ثلاث درجات لحضور الخطاب فى السرد "(١) الأسلوب المباشر، وهنا لا تطرأ على الخطاب أية تعديلات.. (٢) الأسلوب غير المباشر (أو الخطاب المحكِى) حيث نحافظ على مضمون الإجابة التى افْتُرِضَ التلفّظ بها، ولكن بإدماجه نحويا فى قصة الراوى. ويوجد نوع وسط بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، وهو ما يُسمّى بالفرنسية: الأسلوب غير المباشر الحر، تُتَبَنّى فيه الصيغ النحوية للأسلوب غير المباشر، ولكن يُحتفظ بالتلوينات الدلالية للرد الأصلى، لا سيما كل الإشارات المتعلّقة بالذات المتلفّظة، فلا وجود فيه لفعل ناقل يستهلّ الجملة المحكيّة ويسمها. (٣) والدرجة الأخيرة من تغيير كلام الشخصية هى ما يمكن أن نسمّيه: الخطاب المروى، إذ يُكْتفى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يُحتفظ بأى عنصر منه"[٢٦٠].

أولا: الخطاب المباشر

فى حالة "الخطاب المباشر"، ينسحب "الراوى" من الاضطلاع بوظيفته، ويترك لـ"الشخصية" أن تعبر، ليس بصوتها فقط، بل

بسيكولوجيتها وثقافتها وموقعها وموقفها السرديين، وهنا يحضر ضمير "المتكلم" ظاهرا أو مقدرا..

إن إعطاء "الراوى" للشخصية حق التعبير، عن ذاتها وعن موقفها، يمثل حضور أسلوبية جديدة محورها ضمائر الحضور ذات النزوع السيكولوجي (الذاتية) في مواجهة أسلوبية السارد (الموضوعية) وضميرها الغائب غالبا. حيث "يفترض الخطاب المباشر تبدلا في المتكلم، لأن الراوي يترك مكانه للشخصية لتعبّر بصوتها ولهجتها وألفاظها، مما يعطي النصّ حيوية وقوة تعبير، وحين تتولّى الشخصية الكلام بنفسها تصبح ضمائر التكلم والخطاب وعلامات المكان والزمان في كلامها تابعة لعالمها"(٢٦١)، وليس العالم السردي. هذا التقابل بين الأسلوبيتين لا يستوعبه السياق وإنما يمايز بينهما كتابيا (طباعيا)بواسطة العلامات الترقيمية من علامات تنصيص (" ") وشرطة أفقية (–) ونقطتين (:). ليصبح الخطاب المباشر، في النسيج السردي وزمنيته، بمثابة قطع أسلوبي يتسع للشخصية وكل ما تود أن تستحضره عن ذاتها في هذه الزمنية الخاصة بها.

ثانيا: الخطاب غير المباشر

هو كلام الشخصية، ولكن محوّلًا بواسطة الراوي ولفظه ومن خلال وجهة نظره هو، وفيه يتحمل الراوي مسئولية نسبة هذا الخطاب إلى الشخصية (العهدة على الراوي)، ويرد بضمير الغائب ودون علامة تنصيص. ولسنا في هذه الحالة بإزاء خرق أسلوبي على مستوى الضمائر، ولكن هذا الخطاب يتيح للراوي مساحة أكثر حرية في التعامل مع خطاب الشخصية (غير المباشر) تمكنه من تحليل

خطاب الشخصية وتفسيره، ومن ثم استثماره وإدماجه. ليس ضمن النسيج السردى فقط، بل ضمن منظور الراوى.

ثالثا: الخطاب غير المباشر الحر

يتولد هذا النمط من الخطاب الذى كان أكثر شيوعا فى الرواية الحديثة، بإسقاط كل العلامات سواء اللغوية الدالّة على فعل القول أو الترقيمية الموضّحة للقول باعتباره كذلك. وفى غياب ضمائر الحضور (أنا – أنت)، أى فى غياب أية رعاية للمقام السردى، بحسب جينيت.(٢٦٢) ويطلق عليه "الخطاب غير المباشر الحر "لأن الشخصية فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوى (من هنا كلمة: غير مباشر) ولكنّ الراوى لا يقدّم لنا كلامها وفق صيغة الخطاب غير المباشر (من هنا كلمة حر)".(٢٦٣)..

هذا النمط من الخطاب يقوم على مقابلة أسلوبية بين نسبة الخطاب إلى الراوى وصيغة الخطاب المحيلة عليها. ويأتى غياب العلامات المحدّدة لتحرر الصيغة اللغوية للخطاب من أية إكراهات، فتتحول العلامات اللغوية إلى علامات حرة، فلا نستطيع معها تبين صوت الراوى من صوت الشخصية، وكأنها كل مدمج فى صيغة صوت لغوية.

رابعا: الخطاب المسرود

أما هذا النوع من الخطاب فهو خطاب محول تحويلا مضاعفا، أى من خطاب مباشر إلى غير مباشر إلى جزء من إحدى وحدات سرد الراوى. إنه الخطاب الأكثر بعدا من الأصل، والأشد اختصارا له، ولا فرق – هنا – ما أصله كلام أو مواقف أو إشارات وحتى حالات نفسية، حسب "لطيف زيتونى".(٢٦٤)

إن الراوى يتصرف بكل شىء ويسرّده، ليس فقط خطاب الشخصية، بل وجودها بما فى ذلك خطابها، مدمجا إياها فى فعل السردى، وممتلكا وظائف أبعد من سرد الأحداث..

وأنماط الخطاب الثلاثة الأخيرة فى (أولا، وثانيا، وثالثا) تعود جميعا إلى أصل واحد هو الخطاب المسرود فى (رابعا) فكل محتويات السرد هى فعل الراوى، أما الدفع ببعض عناصر الخصوصية فى هذا السرد حتى تتميز منه منتسبة إلى وجه خصوصيتها، فهذا ما يحدث فى الأنماط الثلاثة الأولى التى تبدو وكأنها عدول عن الأصل..

.. فى فضاء ما سبق يمكننا الحديث عن أسلوب نحوى وآخر بلاغى، أما النحوى فما يطلق عليه "أسلوب الحكاية"، أما البلاغى فما وجدناه سابقا فى معظم عناصر "الصيغة"، أعنى: "الالتفات". فـ"أسلوب الحكاية" معنى بالكيفية التى ينقل بها كلام الآخرين، صحيح أنه أكثر اهتماما بالوضع الإعرابى، ولكنه - على الرغم من هذا - معنىٌ بنقل كلام الآخرين، وهو ما يلتقى وتنوع أنماط الخطابات فى السرد. بينما الالتفات هو ما يحدث فى الانتقال من نمط إلى آخر إذا اجتمعا فى سياق واحد.

المنظور.. الرؤية السردية

"السرد" ليس أكثر من تنظيم وبناء لمادة نوعية (إخبارية)، وهذا التنظيم والبناء يقوم بهما "الراوى"، هذا الشخص الذى يضطلع بمهمة قص الأحداث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها. وتتحدد طرائق قيامه بهذا

بالمسافة التى أخذها مما يقدّمه. هذه المسافة المسئولة عن امتلاك الراوى منظورا/ رؤية نوعية خاصة بما يسرده. ولهذا فإن الراوى والرؤية كل واحد متكامل لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر. فهما متداخلان ومترابطان. وكل منهما ينهض على الآخر. فلا رؤية بلا راو، ولا راوىَ بلا رؤية[٢٦٥].

ولـ "الرؤية السردية" تاريخ مفهومى تعددت فيه المصطلحات الدالة عليها، وكذا مفاهيمها، وبالتبعية إجراءاتها..

بروكس، ووارين	جان بويون	شتانتسل	واين بوث	نورمان فريدمان	ت. تودوروف	جيرار جينيت
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي المسرح	الأنا المشاهد	الراوي الشخصية	التبئير الداخلي
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمنى	المعرفة المطلقة للراوى	الراوي > الشخصية	التبئير الصفر
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب عن القصة	الراوي غير المسرح	المعرفة المحايدة للراوى	الراوي < الشخصية	التبئير الخارجي

(٢٦٦)

وقد استقر الأمر، مع "جينيت"، على مصطلح "التبئير" Focalization وله أنوا ع ثلاثة[٢٦٧]:

- التبئير فى درجة الصفر، أو الـ"لا تبئير".

- التبئير الداخلى (الثابت، والمتغير، والمتعدد).
- التبئير الخارجى.

إنهما - إذن - نوعان فقط، ويحدث فى هذين النوعين ما سماه "جيرار جينيت" التبديلات فى التبئير" دون أن يتغير النمط أو النوع نفسه، فهى مجرد "خرق مؤقت للشفرة.. دون أن يؤدى إلى التشكيك فى وجود هذه الشفرة"(٢٦٨). وإذن، لدينا ثلاثة أنماط من التبئير السردى:

١- السرد "غير المبأر"، أو التبئير فى درجة الصفر. وهى تلك التى لا توجد فيها شخصية تنقل لنا ما تراه من بؤرة ما.

٢- السرد ذو "التبئير الداخلى"، سواء أكان ثابتا، أى أن الشخص الذى ينقل لنا من البؤرة التى يرى منها الأحداث هو نفسه طوال الوقت، أم كان "تبئيرا داخليا متغيرا"، حيث يختلف عدد الذين يبئرون على الأحداث داخل السرد، أم أنه "تبئير داخلى متعدد". والفارق بينه وبين المتغير أن أكثر من مبئّر ينقلون لنا الحدث الواحد من بؤر متعددة، وليس الأحداث المختلفة كما فى المتغير.

٣- السرد ذو "التبئير الخارجى"، وهى التى تتصرف فيها الشخصيات أمامنا دون أن نعرف دواخلها أو فكريا أو عاطفيا، وهنا سنجد أن القراء هم الذين يقومون "بالتبئير" على الأحداث.

.. وإذا كان ما سبق تصرفا من الراوى فى بناء سرده، فإن هذا لا يتم وفق مقتضيات السرد فحسب، بل مقتضيات علاقة الراوى بالمروى عليه كذلك، وهو ما لم يلتفت إليه أغلب النقاد الذين نظروا

فى الرؤية السردية باعتبارها علاقة ذات اتجاه واحد من "الراوى"
إلى "السرد" دونما اعتبار للطرف الآخر من التواصل السردى:
"المروى عليه"، فاختلاف مواقع الراوى من فعله السردى يؤسس
لاختلاف على الجانب الآخر من ذلك التواصل: "المروى عليه" ولابد.
فبلاغة الراوى وهو يتصرف بسرده يقابلها ما يمكن أن نطلق عليه
بلاغة تلق من قبل "المروى عليه"[٢٦٩].

الراوى.. البلاغة.. بلاغة الراوى

مفهوم البلاغة أوسع من خطابها، ومن ثم فهذا الخطاب يتمتع
بقابلية فائقة لأن يُتَوَسّع فيه بحيث يشمل جميع صور الأداء اللغوى،
سواء كان مكتوبا أو منطوقا، وسواء كان أدبيا أو غير أدبى، وأكثر
من هذا: سواء كان فاعل الأداء ذاتا فعلية أو كانت ذاتا افتراضية
كما هو حال "الراوى" الذى يُعَدّ "السرد"، فى كليته، ملفوظه/ أداه
اللغوى. فإذا ما تحدثنا عن بلاغة نوعية خاصة بـ"الراوى" فمعنى هذا
تعدّد إمكانات الأداء التى يمكن أن يختار من بينها ما يناسب مقامه
من جهة، ومقتضى حال "المروى عليه" (ومن يمثلهم) من جهة أخرى.

ومن صور تعدّد تلك الإمكانات ما سبق ذكره عن "الرؤية
السردية" واختلاف مواضع "التبئير" المنتجة لها. واختيار تقنية من
بين بدائل هو تعبير عن وجهة نظر، فى "الاستعارة" كما فى "التبئير".
وإذ تتسابق تقنيتان أدائيتان فى نسق واحد، نكون إزاء الالتفات ولا
بد. أكان بين الضمائر أم بين "التبئير الداخلى" و"التبئير الخارجى"
فيما سماه "جينيت": "التبديلات".. إنها البلاغة أين ذهبنا بها: إلى
الأداء اللغوى عموما؟ أم إلى الأداء السردى خصوصا؟



الفصل السادس

القارئ وممثلوه السرديون

بتطور الأدبى من الشفاهية إلى الكتابية، تعقدت آليات إنتاجه كما تعقدت آليات تلقيه، وحتى آليات تداوله، فلم يكن ذلك الانتقال انتقالاً بين أداتين، وإنما انتقال من رؤية للعالم إلى رؤية أخرى من فلسفة إلى فلسفة مختلفة. ومن نظرية للأدب ونقده معًا إلى أخرى مغايرة. إذ إن التفكير بالصوت مغاير تمامًا للتفكير عبر الحرف، والحاسّة التى يمدها العقل، باتجاه ظاهرات اشتغاله، كأداة لنمط تفكيره بها مختلفة هنا عنها هناك. إننا - بحق إزاء حضارتين متمايزتين تمايزًا جليًا.

أما على مستوى اللغة فقد غيرت الكتابة شكل الوعى الإنسانى أكثر من أى اختراع آخر. فالكلام لغة منغلقة يضبطها ويتحكم بها السياق أكان خارجيا أم داخليا، وهى - كذلك - مرتهنة إلى الوضوح فلا تكاد تغادره اللهم إلا بخطوة تحمل معها قرائن عودتها

إليه ولا بد. ومن ثم فقد كان تلقى الكلام: سماعه، فعلا سلبيا ومحايدا بمعنى ما من المعاني، كحياد حاسته: الأذن، تماما.. إن الكلام إعادة إنتاج أكثر منه إبداعا.

أما الكتابة فإنها تخلق، بكل ما للخلق من معنى (مجازي)، إنها لغة طليقة من السياق، أكان الداخلي أم الخارجي.. لغة متفلتة من اكتمال خطابها واستقلاله، فلا تمتنع مساءلته أو معارضته، على النحو الذي يحدث في الخطاب الشفاهي[٢٧٠]. وتلقى الكتابة كإنتاجها لا يكون إلا إيجابيا فحاسته: العين، تمتلك حرية اتخاذ زاوية نظرها التي تنتج صورتها الخاصة عما يمثل أمامها. وقد كان لذلك مردوده الحاسم على كل مجالات الممارسات الإنسانية، ومنها الممارسة الأدبية.

اقترح وجود «الكتابة» – كمصطلح يغطي عملية الإنتاج – وجوداً لمصطلح معادل يغطي عملية تلقيها، أعني «القراءة»، إلا أن مفهوم القراءة عرف تداولاً كبيراً على مر التاريخ أكسبه تضخماً دلالياً[٢٧١] أرادوا ضبطه فلم يجدوا غير نفي فاعل هذه القراءة: القارئ الفعلي، ليتوصلوا من ثم إلى آليات قرائية واهية علاقتها بالتحقق الفعلي لهذه القراءة. على الرغم من واحدة من أهم سمات أدبية النص الأدبي هي مقروئيته، أعني طواعيته الفائقة لكل قراءة. ومن ثم فإننا نعطّل – لا شك – سمات أدبية النص عندما نهمل تعدّدية القراءات بتعدّدية فاعليها، فوحده النص الأدبي – من بين جميع أصناف النصوص اللغوية – تتعدّد قراءاته ويتسع لها حتى لا يكاد يرفض واحدة منها. إن ما لا نورّي عنه، وإن اصطدم مع هذا المنهج أو ذاك، أن

القراءة فعل لا بد له من فاعل، ولا بد للاثنين من أطر تصورية وإجراءات منهجية، بشرط ألا تحيف هذه الأطر والإجراءات - وهي تنصب على القراءة كفعل - على الذات القارئة باعتبارها الفاعل الأصيل له، بقدر ما يجب أن تستدخلها ضمن هذه الأطر والإجراءات. وهذا التحفظ الأخير هو الذي نتوقف به إزاء كل ما نشأ حول فعل القراءة من منهجيات.

وقد أقامت النظريات الحديثة - ومنها السرديات - فعل القراءة على أساس من تغييب القارئ الفعلي، أو عبر تجريده تحت مفاهيم لا تختلف في كثير من جوانبها عن تغييبه، وذلك من قبيل: «القارئ الضمني» أو «النموذجي» أو «القارئ الافتراضي»، ويستبعد هذا وذاك الذات الفعلية مجرِّدًا إياها ثم باحثًا عنها ضمن أبنية النص، مدعيًا على النص ببناء نموذج لقارئ ضمني خاص به يجب على كل قارئ أن يتطابق معه، كما يجب على كل قراءة أن تتطابق مع استراتيجياته النصية.

وفيما يبدو أنه ثمة عدائية خاصة تنطوي عليها النظريات النقدية الحديثة تجاه الذات، عدائية بدأتها الفلسفة الحديثة مع «هايدجر» ونحتتها الأنثروبولوجيا البنيوية بعدها الواقعيّ، ثم ثبتها «فوكو» تطبيقًا[٢٧٢]. وبخصوص النقد الأدبي، فقد قامت البنيوية على موت المؤلف (الفعلي)، أما المناهج القرائية كالتلقي والتأويل فهي - إذ غضت نظرها تمامًا عن المؤلف أكان حيًا أم ميتًا، إذ لا فرق - قد جردت الذات الفعلية للقارئ واستلبته داخل أبنية النص، وكأنها بنيوية لكن بزاوية نظر مختلفة وبمنظومة مقولاتية ومصطلحية

مغايرة نسبيا. ولم يكد الأمر يختلف كثيرا بالنسبة للذات/ القارئ (الفعلى).. والسؤال هو: أكان بالإمكان الانتقال من التصور البنيوى لنظام النص المستقل عن الذات إلى تصور نقيض يستحضرها، وإن على محور الوظيفة الأخرى: التلقى؟..

أبداً، لم يكن الانتقال من تصور إلى نقيضه مسألة مستحيلة، فهذا إمكان يؤكده تاريخ الممارسات الإنسانية، بل تاريخ التصورات المؤسسة لها، إلا أن النزعة الغربية الحديثة كانت تندفع أماماً باتجاه مستقيم مجربة تطويراً للفكر الغربى عموماً على هيئة النسق الاقتصادى الرأسمالى الذى كان يستشرف طوره الثالث العابر للقارات، والنموذج الحضارى العابر للخصوصيات. حيث يتعلق الأمر بفلسفة (غربية) تنزع إلى الضبط الذاتى (السيبرنطيقا) Cybernetics سواء بإلغاء العامل المتغير (= الإنسانى) أو بتجريد حضوره لاستيعابه ضمن النسق السيبرنطيقى. ونحن على قناعة بأن هذين النزوعين وتكاملهما غانيا يقعان خلف الحركة المعرفية بدءا من الكولنيالية إلى ما بعدها إلى العولمة، حتى ليمكن أن نجد لهذه تقنيا، ومعادلتها: الفلسفة العدمية معرفيا، ترددات فى خطابات غربية أخرى لا مجال للتوسع فيها ها هنا. وبالرغم من هذه القناعة، لنكن أكثر براءة وسلامة نية كما هى دعاوى غالبية نقادنا المستغربين، ولنذهب إلى أن النظرية النقدية مجالها هو الأدبى وليس هو - إطلاقا - الفلسفى أو الأيديولوجى (على الرغم من الاعتراض الحاد لـ «فوكو» و«ديريدا» وغيرهما على ذلك) ولنركّز على الإشكالات الخاصة بنظريات القراءة فحسب..

أكثر الإشكالات التى تعترض «منهجيات القراءة» هى إشكالات جديرة بالاعتبار، فكيف يمكن الحديث عن إجراءات تحليلية لفعل ستقوم به ذات متعينة زمكانياً، وستفرض - ولا بد - خصوصية وجودها الثقافى والمعرفى على فعلها/ قراءتها ومفعولها/ النص؟.
وإذا ما اعتمدنا هذا القارئ، فأى قارئ (فعلى) يمكن أن تعتمد قراءته وإجراءاته قراءة وإجراءات منهجية؟. إن التنوع اللامحدود للقراء الأدب، واختلافاتهم الفردية، وتفاوت استعداداتهم الشخصية، كل هذه أمور تمنع - على كل من المستويين النظرى والإجرائى - وضع الذات الفعلية باعتبار أى منهج. ففيما يبدو أن ما سبق يدفع باتجاه تناقض تأسيسى بين وجود المنهج من جهة وفاعلية الذات من جهة أخرى، وكان علينا أن نحدّد - سلفًا - انحيازاتنا إلى أى من الاثنين إما إلى المنهج وإما إلى الذات.

أزعم أن دفع القضية إلى هذا الحد من التناقض فيه كثير من التعسف الذهنى، فالمنهج لا يظل منغلقًا على تصوراته، بل هو منهج بقدر ارتهانه إلى نص. وإن كان ذلك على سبيل الافتراض. وإن وجود المنهج ومقولاته يظل محض وجود بالقوة ولا ينتقل إلى الوجود بالفعل إلا بتفاعله مع النص عبر واسطة لا مجال لإنكار فاعليتها على الاثنين معًا. وكذلك تمامًا حال الذات، فليس ثمة ذات خالصة لذاتيتها أو يمكنها الإخلاص لهذه الذاتية، ما دامت معرفتها متعلقة بقصديتها خارجها أو كما يقال بتخارجها.

الحقيقة أن الذات (الفعلية) تمتلك قدرًا أوليًا من موضوعية تعرّف، ولا يخدش هذا القدر من موضوعيتها افتقارها إلى المنهج،

بل إن وضع منهجية ما تعود - أولا - إلى ذلك القدر. وبالتالى فليس من وظيفة المنهج تحييد ذاتية الذات أو تجريدها؛ بل تحفيز موضوعية هى فيها مسبقًا وتقوم عليها معظم أفعال وعيها سواء وعت هذا أو لم تعه.

وإذن، فالسؤال هو: كيف يمكن أن نجعل من المنهج امتداد الوعى الذات الفعلية فى اتجاهه إلى النص؟ كيف يمكن ألا يكون المنهج بديلاً من الذات؟. وفى السبيل إلى الإجابة على هذين السؤالين وغيرهما، لا بد من وضع عدد من المبادئ لعلاقة المنهج بالذات فى الاعتبار، وهى - فى زعمنا - ما يلى:

١- التسليم بموقع الذات الفعلية كوسيط مركزى وفاعل بين كل من النص والمنهج.

٢- التسليم بأن هذا التوسط الفاعل يمنح الذات حق تأويل النص بالمنهج وكذلك تأويل المنهج بالنص.

٣- التسليم بأن المتغير النصى أولى بالرعاية من الثابت النقدى.

٤- التسليم بأن وساطة الذات بين النص والمنهج لن تخلو مطلقا من إسقاطات ذاتية، سواء على مستوى النص أو مستوى المنهج.

قد نزعم بأن كلاً من النص والمنهج ليسا أكثر من لغة صامتة (نشدد على هذه الصفة)، فكلاهما بحاجة ماسّة إلى الذات لكى يكونا ما أريد لهما، إذ لا تحقّق للنص إلا بقراءته عبر الذات الفعلية، ولا فاعلية للمنهج إلا بخضوعه - كذلك - لقراءة الذات له، وإن كانت كل قراءة من نوع مختلف عن نوع الأخرى.

وتسليمنا بالمبادئ السابقة سيؤدى إلى أن يكون تجريد الذات إسقاطاً لكل من المنهج والنص فى صمتهما مرة أخرى. ومن ثم فإن على المنهج أن يترك بعض الثغرات بين مقولات لتشغلها الذات وفاعليتها فى تطبيقها. ولأجل هذا الهدف، يجب التنظير لإعادة الذات القارئة وخصوصاً للنص السرد. إلى فعلها الأصيل/ القراءة، لكى تسم هذا الفعل من جهة، وتتسم به من جهة أخرى، فى تضافر جدلى بين الاثنين.

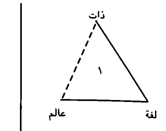
ولكن لماذا السرد؟

إن السرد عددا من السمات النوعية التى تجعله مرشحًا لإعادة النظر فى تصوراتنا عن مناهج مقاربته، ومساءلة كل من النفى أو التجريد اللذين تمارسهما هذه المناهج على الذات الفعلية. وقد رأينا بعضا من هذه السمات فى الفصول السابقة. أما هنا فنتوسع فى اثنتين، أولاهما: لغته. والأخرى: موضوعه.

من السرد:

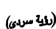
١/٢ السرد واللغة

تقع الممارسات اللغوية داخل فضاء مثلث الأبعاد، رؤوسه هى: «الذات - العالم - اللغة»، واتجاهه يبدأ - دومًا - من الذات لتتحدد نسبتها إما من اللغة إلى العالم، وإما من العالم إلى اللغة[٢٧٣]. وأساساً ينتج عن هاتين القصديتين وعيان/ رؤيتان للعالم الواقعى، إما رؤية شعرية وإما رؤية سردية، كما يبين الشكل التالى:



(رؤية شعرى)

ذات
٢
عالم
لغة



إن قصد الذات إلى العالم عبر اللغة يحكّم الرمزى فى الواقعى فتنتج عنه رؤية شعرية بامتياز، حيث تصبح ظاهرات العالم مجرد وسيلة لاستظهار الكفاءة الرمزية للغة فى إبداع الموضوع. وعلى العكس - تمامًا - يكون قصد الذات إلى اللغة عبر العالم - وإن قصدا تخييليًا - يحكّم العالم فى اللغة الأمر الذى يحولها مجرد وسيلة لتنسيق اختيارات الذات من العالم بواسطة النظام الرمزى للغة، وهنا نكون أمام السرد بامتياز كذلك. من هنا قيل إن لغة السرد تشفّ عن معناها فلا تستره غموضًا ولا تثقله مجازًا. ولذا كانت تقنيات الإبداع السردى تعمل فى منطقة أخرى وبمنطق آخر، أى فى غير منطقة الوظيفة الرمزية للغة وبغير منطقها. ولغة هذه طبيعتها تحيِّد جانبًا ما يمكن أن يطرحه النظام الرمزى للغة من مقولات حول نمذجة أدبيتها على هيئة ممكناته أو تجريد الذات الفعلية لحسابه.

٣/ ٢السرد والموضوع السردى

بهدف الوصف فحسب، يمكننا القول بأن السرد جملة فعلية بامتياز، إذ يقوم - تمامًا كما تقوم - على فعل (انفعال)، فى زمن

بعينه، وفاعل (فاعلين) يُسند إليه (م) ذلك الفعل (تلك الأفعال). هذا بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من المتعلقات. ولما استحال وجود فعل بلا فاعل، معروفًا كان أو مجهولاً (أو مجهلا) في حين يمكن أن توجد الذات بلا فعل: إذ تكون سلبيتها ولا فاعليتها هي عين فعلها، فيمكننا التأكيد على أنه لا سرد بلا ذات، ما دام من الجائز عقلاً وعادة، أن نؤول اللافعل بالفعل. وتأسيسًا على هذا، يمكننا التأكيد على أن السرد هو الجنس الأدبي الأكثر تعزيزًا لوجود الذات إذ لا قيام له بدونها..

هذا من حيث طبيعة السرد كجنس أدبي، أكان سردًا واقعيًا بالغًا حد الوثائقية في واقعيته، أم كان متخيلاً بالغًا من عجائبية تخييله وغرائبيته ما بلغ. وإذا ما التفتنا إلى أولى التصورات النقدية الحديثة حول السرد، منذ «فلاديمير بروب» في شكلانيته وحتى «إمبرتو إيكو» في تأويليته، أمكننا أن نتبين الموقع الرئيسي والمحوري للذات في تحليل النص السردي، وإن كانت ذاتًا من ورق أو ذاتًا من إجراءات، أعني ذاتًا افتراضية أو ضمنية أو مجرّدة بشكل ما من أشكال التجريد.

إن مصطلحات من قبيل «المؤلف» و«المؤلف الضمني» و«الراوي» و«القارئ» و«القارئ الضمني» و«المروي له» لتبين لنا إلى أي حد تبلغ مركزية «الذات» في مفهمة «السرد». وبشهادة «إيكو» الذي يقول: تعددت منذ بداية الستينات النظريات الخاصة بثنائية القارئ/ الكاتب، حرجة وجدنا أنفسنا، فضلاً عن مقولتي السارد والمسرود له، إزاء سُرَّاد سيميائيين وسُرَّاد تخييليين وأنوا ع أخرى. وكذلك أمام ذوات للتلفظ

المتلفظين والمبئرين والأصوات وما فوق السرأد، الخ. ويقع في مقابلهم عدد مماثل من القراء المحتملين والقراء المثاليين وآخرين نموذجيين والقراء المتفرِّعين hyper lecture والقراء المبنينين، والقراء الجماع والقراء الضمنيين وما فوق القراء وغيرهم[٢٧٤].. غير أن هذه الحقيقة لم تلفته إلى مركزية الذات في السرد، وبالتالي اعتبار الذات الفعلية القارئة - فهي أصل كل الذوات - في منهجيته. إن ما نود قوله هو أن منهجاً نقدياً ما لم يتمكن أن يلغي مقولة الذات، وإن كانت افتراضية، في مقاربته نصاً من جنس بعينه، ليشير، ومن خلال افتراضاته نفسها، إلى مركزية ما يحيل إليه افتراضه، أعني الذات الفعلية، ويستجلي المساحة الخاصة بها والتي تركت شاغرة، لا لغاية منهجية، ولا لضرورة أدبية، وإنما النزوع التجريدي الذي ميز المنهجيات الحديثة عموما والسردية منها على وجه الخصوص.

٣/ ٣الإشكال السردي

إشكال أغلب المنهجيات السردية أنها لم تلتفت إلى حقيقة أن النص يتأسس انطلاقاً من الجنس وقواعده في شكل وحدة اصطلاحية للممارسة الاجتماعية[٢٧٥] ومن ثم فإن خصائص الجنس الأدبي ممثّلة في نصوصه وماثلة فيها، وبالتالي لا يمكن إلا أن تكون ممثّلة في نصوص تلك المنهجيات وماثلة فيها، إذا أريد لها أن تكون فاعلة. ومبدأية ذلك التمثيل تشير إلى أخرى تخص منهج المقاربة النقدية ألا وهي وجوب أن تتوافق مقولات المنهج النقدي وإجراءاته مع تلك الخصائص النوعية، إن لم نقل أن تكون مبنية على هيئتها.. وكم قال النقاد التطبيقون أنه على هيئة النص تكون قراءته أو يجب

أن تكون. وكم قالوا أن النص الأدبى يختار منهجه، بل يختار من منهجه. وأخيرًا كم كانت التطبيقات التى قامت على هذين المبدأين أكثر نجاحًا فى مقاربة نصها من تلك التى التزمت حرفيًا بالمنهج، حتى ما كانت القراءة النقدية للنص إلا شاهدًا على صواب المنهج لا أكثر. وإذن فعلينا أن نرد الاعتبار لهذه الأقوال التى لم تعامل بما تستحق ويستحقه الناقد التطبيقى باعتباره القائم بالتحقق التجريبى من صواب المنهج مقولات وإجراءات.

تنطوى الخصائص النصية المائزة لجنس العمل الأدبى، فى بعض أبعادها الواجب استشرافها بالدقة الملائمة لجدواها، على توجيهات - تقلّ أو تكثر - لقراءة نصها. وإن جنسًا أدبيًا يستمد شرعية وجوده من الواقع لا يمكن الزعم عليه بلا جدوى حضور الذات القارئة وسياقاتها شرطًا لمنهجية قراءة نصوصه. وقراءة السرد - فيما تزعمه هذه الصفحات - لا يمكن أن تحفظ عليه خصائصه فلا تستلبها أو تجرّدها، ما لم تُبْن - أصلاً - على أساس من حضور القارئ الفعلى بشروطه حضورًا منهجيًا. ولئن كان هذا الحضور يثير إشكالات ما، فربما صح الزعم بأن بناء منهجية سردية مخلصة لصنفتها مشروطة بحل هذه الإشكالات وليس بتجاوزها، وذلك عبر الفرضيات نفسها التى أنجزتها النظريات السردية سابقًا.

القراءة بين الفعل والمنهج

أ/ الفعل القراءة

القراءة نشاط أو ممارسة تنشأ فى الداخل، داخل القارئ، حيث يمكن الحديث عن كل معرفى غير منفصل عن آليتى الاختيار

والتثبيت السيكلوجيين المسئولين عن طبيعة هذا الكل الذى ما إن يتوفر له قصد تجاه نص بعينه حتى يبدأ ذلك النشاط، أو تلك الممارسة، فى الفعل والانفعال به.

على ضوء هذه المقاربة الأولية، يمكننا القول بأن القراءة عملية تشبه، إلى حد كبير، عمل الوعى الذى يقصد موضوعاً خارجه بهدف استيعابه، فتضبط خصائص الموضوع آليات هذا الاستيعاء، وهكذا فى حركة مزدوجة الاتجاه من القراءة/ الوعى إلى النص/ الموضوع وبالعكس، وقريب مما نذهب إليه قول «فولفجنج إيزر: "... فتكوين المعنى وتكوين الذات القارئة عمليتان متفاعلتان تبنيهما مظاهر النص"[٢٧٦]. ومع تحفظنا على مظاهر النص التى يناط بها بناء هذه العملية، فاعتماد هذه المقولة سيدفع - ولا بد - إلى تجريد تلك الذات، وربما سواها، لحساب مظاهر النص تلك. وفى المقابل فإننا نزعم أن القراءة آلية يتفاعل فيها كلاً من النص والذات لينكشف الأول عن مقروئيته التى تتمتع بها كل كتابة، وتزداد الأخرى آليات وعى جديدة. ولا تتفاوت القراءات إلا بتفاوت درجات حساسيتها تجاه النص، أعنى انفعالها به. إن هذا الترادف الذى تعمدنا إقامته بين القراءة والوعى يؤسس لحضور الذات الفعلية خلفه، ويؤكد على ذاتية القصد الأول لها باتجاه النص، وليس انفعال القراءة بنص فاعليتها دفعاً للقراءة عن ذاتيتها باتجاه الموضوعية، بقدر ما هو دفعها باتجاه أدبية النص، وهنا تحضر الحاجة إلى المنهج..

٤/ ٢القراءة بين الجنس الأدبى والنص

ليس الجنس الأدبى مجرد خصائص محددة لهوية نص بعينه، بل إن للجنس الأدبى جماليات نابعة من تقاليده الخاصة فى التعبير

بلورت، عبر الزمن، أنماط تلق خاصة بنصوصها. وتلك التقاليد هي مكوناته الفنية الثابتة التي صارت تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفني، كما صارت تفرض نفسها على القارئ في ممارسته النقدية والتأويلية.

يمكن القول أن الجنس الأدبي معيار يوجه قراءة نصه كما وجه، من قبل، إبداع هذا النص، إذ إن تلك التقاليد/ الخصائص تقوم - أصلا - على أساس تاريخي، أي أنها تنتمي إلى الماضي. أعني ما قبل النص، حيث السياقات المعرفية التي يتساوى في سكناها المبدع والقارئ على السواء. ولما كان النص يعمل على بناء إستراتيجيات خاصة به لتمثيل تلك التقاليد/ الخصائص، فإنه يشتبك، من حيث يريد أو لا يريد، بآليات قراءته. وفي حالة السرد، وكما في معجم «المصطلح السردي»، بصدد الخصائص السردية، يقول جيرالد برينس: "... ودرجة الخاصية السردية التي يصل إليها سرد ما تعتمد جزئيًا على المدى الذي يحقق فيه هذا السرد رغبة المتلقي في تقديم عرض زمني متكامل (اطرادًا من البداية إلى النهاية وعكسيًا من النهاية إلى البداية) يشتمل على صراع، ويتألف من وقائع ومواقف خفية ومحددة وإيجابية وذات دلالة بالنسبة للمشروع الإنساني والعالم"[٢٧٧].. هذا التلاقي بين تحقق الخصائص السردية وإشباع رغبة المتلقي - تحديدًا - هو ما عبرنا عنه باشتباك النص بآليات قراءته.

أ/ ٢منهج القراءة(٢٧٨)

أبدًا لم يكن المنهج تنزيلاً من التنزيل، ولا زعم واضعوه أنه حقيقة مطلقة، غير أن المنطق الاستهلاكي للمنتج الغربي قد كافأ

فينا، بشكل سرى وغير واع، بين المنتج المادى والمنتج الذهنى، فصار الأخير يستهلك استهلاك الأول وفق لائحة إرشادات لا يجوز تجاوزها لضمان فاعلية كل منهما. هذه النزعة الإذعانية أخفت بإتقان حقيقة أن المنهج مجرد تنظيم لحساسية الذات تجاه نص قراءتها وانفعالها به. أى أنه أداة تتحكم بها الذات وفق حساسيتها لا وفق مقولاته إذا ما تعارضت معها. ثم إنه - فى المحصلة الأخيرة - محض نص قابل هو الآخر للقراءة ومن ثم للتأويل، بحسب مقتضياته وحساسية الذات القارئة تجاهه. فالأصل - فى تطبيق المنهج - أن يتغير، والأصل أن يعاد تنظيم وحداته ليحقق الغاية منه. ولئن كان المنهج كما قلنا - وهو كذلك - فليس له أن يستلب الذات ضمن تصوراته ولا إجراءاته، ولا يجب أن ننخدع بما يصطلح عليه سرديًا من حضور للذات حضورًا ضمنيًا أو نموذجيًا.

٤/ ٤ الذات القارئة/ القارئ الفعلى

اقترح إمبرتو إيكو منظورًا تأويليًا خاصًا ببعض الأعمال التى أطلق عليها «الأثر المفتوح»، وفى مقدمته لكتابه الذى أخذ العنوان نفسه، يقول: "يخلق المؤلف شكلاً مكتملا بهدف تذوقه وفهمه مثلما أراد هو. لكن، ومن جهة أخرى، فإن كل مستهلك - وهو يتفاعل مع مجموعة المثيرات، وهو يحاول أن يرى وأن يفهم علاقاتها - يمارس إحساسًا شخصيًا وثقافة معينة وأذواقًا واتجاهات وأحكامًا قبلية توجه متعته فى إطار منظوره الخاص[٢٧٩] وأطلق «إيكو» على هذا المنحنى «جدلية جديدة بين الأثر ومؤوله»[٢٨٠]..

ويعمّم «إيكو» انفتاح الأثر على أجناس الأدب بل الفنون جميعًا،

وشرطه الوحيد على الأثر الفنى هو قابليته للتأويل بطرق مختلفة وبأكثر من منظور. وهذا شرط يتحقق فى أثر ولا يتحقق فى آخر، بينما نستطيع الزعم بأن السرد، كجنس، جنس مفتوح، ونصوصه محكومة بهذا الانفتاح، وإلا انتقصت جمالياتها انتقاصاً بيناً.. إن السرد هو هذا الجنس الذى تنفتح نصوصه ليس على قارئه ولا منهج قراءته فحسب إنما على الحياة، بكل ما تعنيه كلمة الحياة..

إن السرد مقاربة إبداعية للحياة من زاوية متخيلة، وهذا يقترح بل يفرض حضور القارئ الفعلى، إن لم يكن إستراتيجية تأويل، باعتباره مرجعية هذا المتخيل، والتى يمكن تطويرها لتصبح مرجعية نصيته ومرجعية تأويله معاً. وفيما يبدو أن السرديات الغربية قد أجرت استكشافاً لكل من النص والقراءة على أساس التقابلات التالية والتى بينها تقع دوائر السرد:

	النص	القراءة
١	المؤلف الفعلي	القارئ الفعلي
٢	المؤلف الضمنى	القارئ الضمنى
٣	السارد	المسرود له

وإذا كانت السرديات الغربية قد أهملت - تماماً - التقابل الأول حيث يقع خارج دائرة اهتماماتها، فإننا نرى أن مفردات التقابلات الأخرى غير ممكن تصورها إلا من خلال ذلك المهمل. لقد كان المؤلف الفعلى أوفر حظاً من القارئ الفعلى، ومن ثم فقد قامت حوله منهجيات خاصة به، إن فى الدراسات النفسية حول الإبداع، أو

بدراسة النص نفسه درسًا سيكولوجيًا، وإن في الدراسات التاريخية والاجتماعية. بينما القارئ الفعلي لم يحظ إلا بما كان قبل أن تنشأ المنهجيات الحديثة من نقد انطباعي أو تأثري. وحتى عندما انتقل «رولان بارت» من الدائرة المنغلقة للبنيوية إلى التأويل السيميائي لم تتضح لديه إمكانات استدماج القارئ الفعلي ضمن منظومة إجرائية للتأويل[٢٨١].

كان عمل «بارت» إقرارًا صريحًا بوجود القارئ الفعلي وبطواعية النص (أيًا كان جنسه الأدبي) لمقاربته، بما أنه ذات لها: سياقاتها الخاصة، وخلفياتها المعرفية النوعية، وموقفها الفردي من الحياة. فضلا عن انحيازاتها الجمالية. ولعل أهم ما يجب الالتفات إليه - بصدد «بارت» - أنه استبدل بالأدبية Poetics مفهوم اللذة Pleasure، وإذا كان مفهوم الأدبية قد انغلق على القوانين العامة التي تجعل من الأدب أدبًا، فإن مفهوم اللذة يحيل - مباشرة وصراحة - إلى القارئ الفعلي، وهو مفهوم بلا حدّ ما دام يحسّ ولا يُوصف.

من القارئ الضمني إلى القارئ الفعلي

٢/ ١من القارئ الضمني..

كان الوصف بالضمنية وسيلة ناجحة في يد السرديات لبناء استراتيجية تحليلية تبعد شبح الذات الفعلية أكانت مؤلفًا أم قارئًا. وإذا كان مصطلح «المؤلف الضمني» - باعتباره صورة نموذجية يسقطها المؤلف الفعلي على عمله - يمتلك بعض مبرراته، ويقدم للمؤلف الفعلي بعض العزاء. فعلى العكس نجد مفهوم «القارئ الضمني» يفتقر إلى أية تبريرات لنفي الذات ولم يقدم لها أي عزاء

عن هذا النفى، بل لم يكتف بذلك إنما جعل من القراءة خاصية نصية أصلا.

يقول «جاب لنتفلت»: "... وإذا كان المؤلف الواقعى (الفعلى) والقارئ الواقعى (الفعلى) يتمتعان بوجود مجاوز للنص، فإن المؤلف المجرد (الضمنى) والقارئ المجرد (الضمنى) ينتميان إلى العمل الأدبى، لكن دون أن يكونا مشخَّصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما - أبدًا - بشكل صريح أو مباشر، مما يعطِّل أى تواصل لغوى حقيقى"[٢٨٢]. وفى محاولة لاستنباط الوظيفة بعد أن تعطل الاتصال اللغوى نصيًا (!!) يتابع «لنتفلت»: "يعمل القارئ المجرد كصورة مفترضة للمرسل إليه المفترض والمتلمّس فى العمل الأدبى، ومن جهة ثانية كصورة للمتلقى المثالى القادر على تحقيق المعنى الكلى ضمن قراءة فعلية"[٢٨٣].

هكذا يتجلى دور العمل الأدبى فى إنتاج قارئه وقراءته معًا. وهو ما نجده صريحًا عند «إيكو» تحت عناوين من قبيل "كيف يتوقع النص قارئه؟"[٢٨٤]، و المؤلف والقارئ باعتبارهما استراتيجيتين نصيتين[٢٨٥].. هذا فضلاً عن تعريف «إيكو» للنص والذى يذهب إلى أن نتاج يرتبط مصيره التأويلى بآلية تكوينه ارتباطًا لازمًا، فإن يكوّن المرء (المؤلف) نصًا يعنى أنه يضع حيز الفعل استراتيجية منجزة فى اعتبارها توقعات حركة الآخر (القارئ) شأن أية استراتيجية[٢٨٦].

وبغض النظر عن هذا الأسلوب التعليمى الذى يلقيه «إيكو» إلى المؤلف الذى يريد أن يصبح نصًا، وعلى ضوء الاقتباسات السابقة

لنا أن نتساءل: ما مفهوم التأويل؟ وكذلك: ما الفارق بينه وبين التحليل النصى، ما دامت القراءة قد ارتبطت ارتباطًا لازمًا بآلية تكوين العمل، وبتعبير أقل لياقة: بقواعد بنائه؟.

ثمة ملاحظتان على ما سبق، والاثنتان ربما تضيئان مفهوم التأويل الإيكوى، وهما:

١- يرتبط مصير التأويل بمفهوم قريب للغاية من مفهوم البنية القديم ما دام كل شيء هو داخل النص، أيًا كان الخطاب التبريرى الذى يحاول إيهامنا بعكس ذلك.

٢- بدلاً من ارتكاز البنية على المقولات اللسانية، يسندها إيكو إلى ما يشبه المقولات الفلسفية حول الذات وتمثلاتها فى نتاجاتها.

.. لا زلنا مع «إيكو» فى خطابه، كما لا زالت إستراتيجيات نفى الذات الفعلية بحاجة إلى تعليمات جديدة، يقول «إيكو»: "ينبغى للمؤلف (الفعلى)، فى سبيل أن ينظم استراتيجيته النصية، أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات التى من شأنها أن تمنح العبارات المستخدمة من قبله مضمونًا. وهذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكفايات التى يرجع إليها إنما هى ذات ما يرجع إليه قارئه، لذا تراه يستشف وجود قارئ نموذجى يكون جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصى"(٢٨٧)..

وهكذا فالمؤلف الفعلى لا يجرّد ذاته فحسب، بل إنه يضمّن نصه استراتيجية تجريد القارئ الفعلى كذلك، باعتبار أن هذين التجريدين شرطٌ لجدارة النص بمساندة الفاعلية القرائية..

إننا لنلتفت، وبكثير من العجب، إلى هذه اللغة التعليمية، كما فى

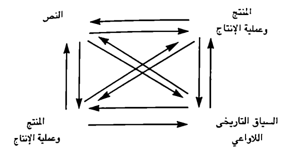
«ينبغي» و«يلزمه التسليم»، إذ إن كل تعليم بل أية لهجة تعليمية تنطلق من سلطة الادعاء بامتلاك الحقيقة، وتنتهي باستخدام خطاب فوقي أحادي للدلالة، حتى لا يهز تعددها صورة السلطة وفعلها. والحقيقة أن خطاب أية سلطة، كانت سياسية أو نقدية هو خطاب تعليمي أحادي الدلالة.

فيما سبق يبدو «إيكو» عالمًا ليس بمنهج القراءة والتأويل فقط، بل بشروط التأليف، وما ينبغي على المؤلف أن يفعل بنصه حتى ينمذج آليات قراءته، على حد قول «إيكو».

ونختم توقفنا معه بملاحظة ذكية من د. حسن مصطفى سحلول حول عمل "إيكو" قائلا: "تنبع الصعوبات التي استعرضناها حين درسنا مختلف أنماط القارئ النظرية من أن تلك الأنماط ليست بالضبط نظرية تمامًا، ومن أن البرهان لم يقم - بعد - فاصلاً قاطعًا على حقيقة وجود هذه الأنماط وجودًا مستقلاً عن المحلّل يضمن سلامة التحليل وشموليته. فحين يشرع إمبرتو إيكو بوصف ردود أفعال قارئه النموذجي، فإنه يصف في واقع الأمر ردود فعل إمبرتو إيكو ذاته. وإن "إيكو" ليقر بذلك محرجًا فيما يبدو، إذ يقول: «إنه ليس من السهل دائمًا أن نفرق بين التأويل النقدي (أي تأويل الناقد نفسه) وبين المشاركة المؤوّلة التي يُبرمجها النص نفسه والتي يضعها في متناول جميع القراء. إن الحدود بين هذين النشاطين واهية تمامًا»(٢٨٨).

يبدو أن المناهج الحديثة - من البنيوية إلى التأويلية - تميل إلى

بناء تصوراتها وفلسفتها بعيداً عن أى أثر للذات الفعلية، وبكلمة تميل إلى العدمية، وإن نوّعت شعاراتها أو لنقل أقنعتها، فلا مؤلف ولا قارئ، وليس إلا النص، أقاربناه عبر مقولات لسانية، أم قاربناه عن خلال استراتيجيات تأويلية !! لعل "ياوس" كان أقرب إلى تصور دينامى الكلى يضع استقبال النص فى خصوصيته الكلية، والتى يمثلها الشكل التالى:



يحدد "ياوس" المهمة الأساسية لنظرية الاستقبال فى "الربط المناسب بين موقع التلقى (الاستقبال) والمواقع الثلاثة الأخرى"[٢٨٩] وهى: "المؤلف"، و"النص"، و"السياق التاريخى" (اللاواعى)، بما يعنى أن النص ليس هذا المعطى اللغوى الماثل أمام القارئ، بل هو أكثر تعقيدا من امتداد دواله خطيا. ومطالبة ياوس بالربط المناسب بين هذه الثلاثة وبين "المتلقى وعملية التلقى"، يعنى أن القراءة هى الأخرى ليست بالآلية البسيطة، وأن أى تجريد لـ "عملية التلقى" إن

على مستوى التصورات أو الإجراءات. وسيبدر - ولا بد - نواتجها، بل سيهدرها هي نفسها. ولعل هذا التصور الكلي لدينامية التلقي أمس رحما - من وجهة نظرنا - بالسرد الأدبي نظرا للعلامات التي يقوم عليها وتحيل إلى تلك المواقع الثلاثة، سواء كانت إحالة مباشرة أو غير مباشرة، صريحة أو مرموزا إليها.

٢/٢ إلى القارئ الفعلي

فرضيتنا الأساسية في هذه الدراسة هي من بين أجناس الأدب الأخرى، لا يمكن أن تحتفظ قراءة السرد بخصوصيته ما لم تنبن على أساس من حضور القارئ الفعلي حضوراً منهجياً. ولكن الإشكال الذي يواجهنا يتمثل في الأسئلة التالية:

- كيف يمكن نمذجة فاعلية القارئ الفعلي دون أن نتورط في المفهوم التجريدي الذي صكته تاويلية «إيكو»: القارئ النموذجي؟.
- كيف نحتفظ للقارئ الفعلي بذاتيته التي تسم - ولا بد - قراءته تحت الشرط المنهجي للقراءة؟
- ماذا عن تعدّد القراء وتنوعهم؟

وللإجابة على أسئلة كهذه، يجب علينا قلب تصوراتنا، فبدلاً من البدء بالمنهج محاولين أن نستدمج الذات داخله، فلنبدأ من الذات بفاعليتها العادية في قراءة النص، وماذا تتوسل به في هذا السبيل، متحرين وسائلها حتى يمكن أن تتواءم مع منهجية التأويل السردي. إن لكل ذات زاوية نظرها إلى العالم ومن ثم رؤيتها الشخصية له، ومن خلالها تتحدد انحيازاتها واختياراتها، ومن هنا تتمايز الذوات الإنسانية عن بعضها بعضاً. وإذا كان لنا أن نحصر هذه التمايزات

حتى يمكن مقاربتها، فثمة تصنيفان أوليان نستمدهما من تمايز الأداءات اللغوية على كثرتها وتنوعها، وهما: الواقعي والمجازي. وداخل الاثنين ثمة آلية لتمايز الذات من الأخرى بحسب تكوينها السيكولوجي والمعرفي ووضعيتها الاجتماعية.. إلى آخر ما يمكن أن تتميز به ذات فردية من سواها.

وتبدأ معرفتنا بالخصائص العامة للقارئ الفعلي من القصد إلى الأدبي، إذ إن ذاتًا تقصد النص الأدبي تحديدًا هي ذات نوعية بامتياز، فاختيار اللغة الأدبية وجمالياتها على اللغة المعيارية ونفعيتها يؤشر على:

- تكوين سيكولوجي مسئول عن الانحياز إلى الجمالي.

- وجهة نظر (Point of view) خاصة للواقع ترى إلى المتخيل باعتباره أشد واقعية من الواقعي.

- كفاءة لغوية قادرة على معاناة خصوصية اللغة الأدبية فهمًا وتلذذًا والتي يمكن أن نطلق عليها مصطلح «التأويل».

هذا عن القارئ الفعلي للأدب عمومًا، ثم إن قارئ السرد يتميز بما يميزه من قارئ أي جنس أدبي آخر، تمامًا كما يتميز جنس السرد من بقية الأجناس الأخرى بما يخصصه، فتضيق - بالتالي - دائرة عموميتها السابقة، فقارئ السرد:

١- أميل إلى التشخيص لا التجريد.

٢- أميل عقليا إلى الفهم على أساس مبدأ المماثلة.

٣- أميل سيكولوجيًا إلى التفصيل لا التكثيف، والوقائع لا آثارها.

٤- أميل إلى بناء العوالم لا بناء الدلالات.

ونحن في غنى عن ذكر أن هذه المحددات لقارئ السرد لا تعني توحيدًا بين جميع القراء، فكل محدّد يوجد وجودًا خاصًا، أو لنقل شخصيًا، في القارئ الواحد، لا يكاد يتشابه مع قارئ آخر. وما القراءة إلا تفاعل لهذه المحددات مع النص السردي، والتي تشكل ما يمكن وصفه بكونه سياقًا ثقافيًا للقارئ. وما المنهج النقدي - أيًا كان نوعه - إلا محض عنصر يساعد نزوع القارئ إلى بناء الدلالات/ العوالم ويخضع لما تخضع له بقية العناصر من تصرف الذات بها.

قراءة القارئ الفعلي

القراءة تفاعل بين القارئ والنص الأدبي، ومن ثم فإنها تحتاج إلى ترميز خاص على مستوى القراءة، وإلى تفكيك نوعي على مستوى الفهم والتأويل. ويقوم «هذا التفاعل على أساسين: أساس موضوعي يتمثل في ما يمنحه النص من علامات ودوال تكون المقروء، وأساس ذاتي يتمثل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال. وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة القارئ ومخزونه الثقافي والأدبي. وهكذا تمتد بنامية القراءة عبر مستويات متداخلة، منها:

- مستوى النص نفسه كعلاقات داخلية (النصية).
- مستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى (التناص)
- مستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي (التداولية)[٢٩٠].

وعلى هذا، فكل قراءة هي نتاج تفاعل عدد من السياقات بعضها أدبي خاص بالنص السردي، وبعضها تاريخي خاص بالمعرفة

الأدبية والنقدية، وبعضها الثالث ثقافى خاص بالقارئ، إذ يمثل سلوك الذات علامة (بالمفهوم الاصطلاحى) على ثقافتها.

إن القراءة الفاعلة هى هذه القراءة التى تتمكن من خلق استراتيجيتها الخاصة من ذلك المجموع دون تغليب لعنصر على آخر. وكل سياق من السياقات الثلاثة تمثل مرحلة من مراحل القراءة، إذ إن القراءة لا تتحقق دفعة واحدة، وإنما يمر القارئ بمراحل ثلاثة هى: "لحظة التلقى الذوقى، وفيها يستشعر القارئ جمالية النص منذ الوهلة الأولى. لحظة التأويل الاسترجاعى، وفيها يتم استجلاء المعنى انطلاقًا من المبنى. لحظة الفهم أو القراءة التاريخية التى تعيد بناء أفق الاستشراف لدى القارئ"[٢٩١].

السياق النصى[٢٩٢].. لذة السرد

من منظور عام، السرد فعل موضوعه الإنسان فى الزمن، وهو - باعتباره منتجًا - هو الحديث والإخبار عن واقعة (واقعية أو متخيلة) يقدمه واحد (سارد) أو أكثر لواحد (مسرود له) أو أكثر، بطريقة تجعله موضوعًا متصلاً يشكل كلاً متكاملاً. هذا التصور لطرفى الإخبار يؤدى إلى تطوير المفهوم السابق، ليصبح السرد فعلاً يحدث فى مواقف بعينها نتيجة عوامل ما بهدف إنجاز وظائف محددة[٢٩٣].

إن المنظورين العام والخاص للسرد، يجعل من قصد القارئ الفعلى قراءة النص السردى منطويًا على نزعة إنسانية إلى التعرف على مصائر أناس يعيشون ويتحركون، ويواجهون ما يواجهون من مواقف، عبر اللغة التى يمنحها الشاعر من قوة مخيلته ما يجعلها تنكشف عن الحياة التى تمور تحت غطاء من دوالها ووحدات هذه

الدوال. وهذا الالتحام بين النص السردى وخيال القارئ هو ما نعنيه به: السياق النصى، والذى يمثل نتاج التفعيل الأولى لهذا النص فيفارق خطيته ويكون.. إنه سياق يجمع بين القارئ والنص فى إنجاز العالم السردى.

فى أسلوب تغلب عليه المجازية، اعتبر «إيكو» النص آلية كسولة بحاجة إلى قارئ يملأ ثغراته وانقطاعاته(٢٩٤)، وهو مجاز ذكى باعتبار ما يخفيه لا ما يعلنه، فنحن لا نستطيع أن نملأ ثغرة فى نظام إلا وفق قواعد يقوم عليها هذا النظام، وبالتالى يبدو عمل القارئ محض استجابة (كسولة كالنص تماماً إن لم نقل أشد) لإرشادات النص التى لا يجب تجاوزها، وكل هذا يندرج ضمن الإذعان المطلق للفرضية التى رفعها إلى مرتبة القانون، أعنى فرضية القارئ الذى يفترضه (لنقل يفرضه) النص ويبلغ من الفاعلية حد استلاب القارئ الفعلى.

نعم، النص (الأدبى) آلية كسولة لا تشير حتى إلى جنسه، ما دام مجرد امتداد خطى للدوال، وما دامت هذه الدوال لا تعنى عبر اللائحة المعجمية أو القوانين التركيبية للغة. إن تلك الآلية الكسولة بانتظار فاعلية من نوع مغاير لذات لها قصد مغاير، وحدها هذه الفاعلية هى التى تحرك النص من امتداده الخطى ليتمثل عالماً ممكناً وإن على مستوى التخيل. ومن ثم فلابد من ذات فعلية تنقل المكتوب، ليس إلى مقروء فقط، وإنما إلى معاش عبر مبدأ المماثلة الذى اشرنا إليه سلفاً، وهذه إحدى أهم خصوصيات «السرد».

فى هذا المستوى يوجد القارئ الفعلى فى فضاء السرد، يتقلب

فى أزمنته، ويمنح صوته لألسنة الشخصيات. وهو - وإن لم يفعل أفعالها أو يتعرض لمصائرها - يبنى أفق توقع للأحداث، سواء صادق النص على توقعه أو انكسر أفقه ليعاود - مرة أخرى - بناءه على هدى من قراءته. ومن جدل بناء أفق توقع القارئ الفعلى وهدمه لاتجاه دينامية السرد، يمكن الحديث عن لذة (فعلية) تتملك القارئ (الفعلى).

لقد تحول السرد من كونه دوالاً لغوية ممتدة خطيًا إلى حالة وجود بامتياز، لا تتميز فيه الشخصيات السردية من القارئ الفعلى إلا فى الوظيفة، فالأخير «يكون» عبر تعرفه، بينما الأولى «تكون» عبر أفعالها. ومنشأ اللذة السردية كامن فى هذه «الكينونة» الجديدة التى يعيشها، أو لنقل يمتلكها القارئ (الفعلى) بفضل قراءته. والسؤال - الآن - هو: أية نتائج خاصة بمنهجية القارئ الفعلى يمكن استخلاصها من هذه المرحلة من القراءة؟ ربما لا يمكننا، فى هذه المرحلة، إلا أن نحدد ثلاث نتائج ملموسة لفاعلية القارئ الفعلى وهى:

١- اكتشاف القصة التى يدور عنها السرد.

٢- بناء منظومة استفهامية حول علاقة النص السردى بقصته.

٣- قيام العقد التأويلى بين النص وقارئه الفعلى.

إن المسافة التى تفصل بين المقروء والمتحصل عنه (عالم القصة) هى المسئولة عما أسميناه المنظومة الاستفهامية، والتى بها يكون النص قد وثق علاقته بقارئه فيما نسميه «العقد التأويلى» بينهما، ومفتتحًا مستوى قرائيًا جديدًا يمثله المستوى التاريخى الأدبى.

يقول د. حبيب مونسى: «يشكل النص دالاً عائماً موجوداً فى النص كقيمة حضورية، بينما يشكل «المدلول» إمكانيات قرائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبى والسياقات المحايثة المؤثرة فيهما على حد سواء[٢٩٥] وبتعبير آخر أكثر مقاربة للفكرة: إن السرد يشكل، فى النص، دالا عائمًا فيه، موجوداً كقيمة حضورية، بينما يشكل مدلول هذا الدال كل ما يتعلق به من معارف تمثلها ما أطلق عليه «تيرى إيجلتون»، فى كتابه، «مقدمة فى نظرية الأدب»: المؤسسة الأدبية[٢٩٦] بكل ما تحويه من نصوص أدبية (سردية وغير سردية) وجمهور القراء الفعليين، وأعراف وتقاليد خاصة بالجنس الأدبى، ومعارف وفلسفات تخص تلقى نصوصه، وحتى الأنماط الاقتصادية التى تتحكم فى سوق تداول الكتاب بين المؤلف والقارئ.

ولعل ما يهمنا من مكونات تلك المؤسسة – تحديداً – هو ما له علاقة بفاعلية القارئ (كلما كتبنا كلمة قارئ مجردة من الوصف عنينا به القارئ الفعلى)، وهى:

١- السياق النصوصى الذى يأخذ مكانه ومكانته فيه، ونعنى به عالم الأعمال الأدبية عموماً، وتمثل الخبرة الأدبية للقارئ التى يمتلكها عبر الزمن.

٢- خصائص الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه النص، وتمثل ضفيرة تجمع بين معرفة القارئ بهذه الخصائص وعملية تعرفه إلى النص موضوع قراءته.

٣- مجموع المعارف التى قامت حول نصوص هذا الجنس، ونعنى بها المناهج النقدية التى قامت حول نصوص جنس بعينه، وهى مطروحة للاختيار والتأويل وحتى التغيير بحسب مقتضيات العلاقة نص - قراءة، فشرعية وجود المنهج، وليس اللجوء إليه فقط، منحصرة فى كفاءة مقاربته لنص ما، الأمر الذى يجعل القارئ غير ملزم بما لا جدوى منه من المنهج، وكذلك غير ملزم بتأويل ما لا يوجب النصُّ تأويله.

.. كما هو واضح، فما يتعلق بفاعلية القارئ، من جميع عناصر المؤسسة الأدبية، يتمتع بصفتين هما: "التاريخية" و"الأدبية"، ومن هنا كانت تسميتنا لهذه المرحلة بالسياق التاريخى الأدبى، ونعنى به نتاج تنظيم القارئ لهذه المكونات جميعًا لتشكل كلاً متماسكًا ومنسجمًا هو خلفيته المعرفية. فإذا ما أضفنا إليها نواتج القراءة فى المرحلة السابقة تكون لدينا ما نسميه: "وجهة نظر القارئ"[٢٩٧] والتى وحدها القادرة على تطوير قراءة أبعد أثرًا فى النص من المرحلة السابقة. ولعل ماضوية، أو لنقل تاريخانية معرفة القارئ الأدبية وراهنية فعل قراءته ومعاناة نصها تخلق فجوة أو مسافة توتر، ضاقت أو اتسعت، تجعل من النص لغة مشكلة، فتحفز - بالتالى - آليات القراءة باتجاه التأويل.

ولئن كانت المقاربة الأولى للنص من قبل القارئ قد حققت - من جهة - لذة القارئ، ومن جهة أخرى أنتجت عالم القصة. فالمقاربة الثانية تضع النص فى فضاء إشكالى يجعل من القراءة بحثًا فى المدلول النصى (الدلالة النصية) للنص: ما هو؟.. وكيف يتشكل؟..

وما هى علة تشكله هكذا؟ الأمر الذى يفرض على القارئ وقرائته معاناة إعادة تنظيم عناصر النص السردى بواسطة استراتيجيات منهجية تبنيها وجهة نظر القارئ.

وجهة نظر القارئ

صحيح أن «وجهة النظر» خاصة بموقع السارد من الأحداث والشخصيات التى يسردها، أفصحيح - أيضا - أن وجهة النظر تلك لا تخص السرد فحسب. فوجهة النظر تخص كل فن يرتبط مباشرة بعلم الدلالة، أى الفنون التى تعنى بتمثيل أجزاء من الواقع معروضًا بصفته دلالة مطابقة»[٢٩٨] .. الغريب حقًا، أننا كلما جردنا من طبيعة وجودنا، كذوات عارفة، مفهومًا أو أكثر، كان شرط نقله إلى حقل نوعى أن نمحو ماضيه ونمحو آثار ذواتنا عن تفاصيله، ثم ندعى عليه ما ندعيه.. وأمر «وجهة النظر» لا يرتبط - فقط - بالسرد أو الفنون التمثيلية، كما يسميها «أوسبنسكى»، إنما هى تتعلق بكل فعل ذى دلالة تقوم به الذات (الفعلية) وكل أفعالها ذات دلالة. ولئن صح أن نجرد من فاعلية الذات فى وجودها مفهومًا ما، فإن عودة الأشياء إلى أصلها أهون.

والحقيقة التى نعيشها جميعًا كقراء أننا لا نقرأ ببراءة، ولم توجد - بعد - القراءة البريئة (أو البيضاء)، كما أننا لا ننصت إلى موضوع قراءتنا إلا بقدر خطابنا له، وتحكُمنا فى هذا الأمر هى وجهة نظر خاصة، تمامًا كما تحكم المؤلف وجهة نظر خاصة. والنص السردى أكثر نصوص الأدب تركيبًا وتعقيدًا نظرًا لإمكانية التعدد القائمة فيه على كل مستوياته، إن لم نقل أنه قائم - أصلاً -

على التعدد، على مستوى اللغة التى يتداول خطابها السارد وشخصياته، كما على مستوى الزمن السردى: سرعة وبطئًا وتوقفًا، كما على مستوى التبئير والمسئولية عنه التى قد تكون للسارد أو لشخصية أو أكثر، أو لهما معًا.. إلى آخره.

ذلك التركيب والتعقيد لا إمكان لحله بالامتثال لمنهج بعينه ولإجراءاته، أيًا كانت فاعلية المنهج نظريًا، ومهما ادعى (أو ادعت إجراءاته) أنه يحرر معنى النص من تشكلاته، وإنما لا بد من ذات تبئّر قراءتها على زاوية بعينها من النص وتنظر إليه فى كليته من خلالها، وهذا يستدعى أن تتصرف بالمنهج لا أن تذعن له، وهى - والحال هذه - تتحمل مسئوليتها كاملة عن فاعليتها القرائية.

ولا يتحصل القارئ على وجهة نظره تلك باستعداد ذاتى فيه أو بمجرد قراءة النص، إنما هى تتشكل على مهل وببطء ملائمين لمحتوى القراءة المعقد والمكون من خبرات قرائية سابقة ومعارف منهجية متنوعة ومعاناة للنص وصولاً إلى بناء إستراتيجيات قرائية، مهما بلغت القراءة من علاقاتها أو إحالتها إلى هذا المنهج أو ذاك فإنها لا تنتسب إلا إلى ذات القارئ التى تكون قد طورت لذاتها التى حصلتها من قراءة النص فى المرحلة الأولى لتحصل على تحققها كذات فى هذه المرحلة.

السياق الثقافى العام

لا وجود لنص واجب الوجود بذاته، وإن افترضنا وجوده فإنه سيصبح - حينئذ نصًا غير قابل للقراءة بامتياز. إن النص يوجد بغيره من نصوص، إن تضمنًا وإن إحالة وإن تعلقًا، بأية صورة كان

هذا أو ذاك أو ذلك، من هذه الحقيقة نشأت منهجية التناص التى تشككت باستقلالية النص وانغلاقه البنيوى، فحفرت تحت دواله، واستشرفت مداليله وهى تنزلق بلا قرار (تفكيكيًا)، الأمر الذى فتح تخوم النص على كل ما سواه من نصوص، أيًا كان نوعها، ومفهوم التناص «نشأ - بدءًا - عن اكتشاف كان باختين أول من أدخله إلى النظرية الأدبية، وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر..»[٢٩٩]

ويبدو «بارت أكثر تحديدًا فى تعريفه النص على قاعدة التناص»، بأنه: «نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التى تخترقه بكامله»[٣٠٠] ويمكن أن نستنتج من الاقتباسين السابقين عددًا من النتائج:

١- النص مساحة مفتوحة لاختراق النصوص له دونما شرط.

٢- نصية النص لا تقوم فى بنيته التركيبية بل فى فضاء تناصاته.

٣- لا تتحقق هذه النصية إلا بفضل القراءة.

بناء على الاعتبارات السابقة، كان من اليسير توسيع أفق التناص إلى حدود النقد الثقافى، ما دامت الثقافة - فى أفضل تعريفاتها المتنوعة والمتخالفة - أنها كل متحد من الانحيازات المعرفية والجمالية والسلوكية خاص بجماعة اجتماعية معينة ويتميز بثبات نسبى عبر الزمن. وبهذا المفهوم، فللثقافة علاقة رئيسية بتكوين مفهوم الهوية بالنظر للثبات النسبى الذى تتمتع به عبر الزمن، ومن ثم طرحت إحدى المذاهب الاجتماعية مفهومًا تفاعليًا للثقافة، باعتبار أن كل اتصال هو "علاقة بين مرسل ومتلق.. وفقًا لنموذج

أوركسترالى، أى كمجموعة من الافراد المجتمعين ليعرفوا جميعًا وهم فى وضع فعل متبادل دائم، وكلهم يشاركون بشكل متضامن. لكن يقوم كل منهم، على طريقته، بعزف نص موسيقى غير مرئى. والنص الذى يعنى هنا – وهو الثقافة – لا يمكن أن يوجد إلا من خلال الفعل المتبادل بين الأفراد"(٣٠١).

بهذا المفهوم، تصبح الثقافة منظومة من الدوال التى يتبادلها أفراد جماعة اجتماعية معينة، وهو ما يطرح قضية إشكالية أخرى هى علاقة اللغة بالثقافة.. "إن قضية العلاقات القائمة بين اللغة والثقافة هى من أعقد العلاقات. يمكننا أولاً معالجة اللغة على أنها منتوج ثقافى، واللسان الذى يستخدمه مجتمع معين يعكس الثقافة العامة للسكان. لكن، بمعنى آخر، فإن اللسان جزء من الثقافة: إنه يشكل أحد عناصرها.. إذ يمكننا معالجة اللغة كشرط للثقافة، وهى تطورية، لأن الفرد يكتسب ثقافة جماعته عن طريق اللغة"(٣٠٢).

إن التصورات السابقة تشير إلى أن لكل نص دائرة أوسع من جمالياته الخاصة بجنسه، إنها جمالياته الثقافية، أو لنقل الأبعاد الثقافية لجمالياته، والتى يجب أن ينشغل بها «النقد الثقافى».

يدرس النقد الثقافى النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالأيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية(٣٠٣) ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصية. ويعمل على الكشف عن الأنساق الثقافية فى النص باعتبار أنه لا يصدر عن فراغ بل هو متفاعل مع بيئته وتاريخه وثقافته بمعناها الأعم، والجنس السردى، من بين جميع أجناس

الأدب، مهيئ مسبقا ببنيته الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonic فمجموع تبادل المواقع الممكن. وتواجه الاختلافات على شكل حوارى، يجعل من هذا الشكل الأدبي نموذجا تركيبيا يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير.

إننا في هذا المستوى من القراءة مع قارئ نوعي تبلغ فاعلية قراءته أقصاها إذ يضع النص داخل شبكة علاقات جديدة من العلامات الثقافية قادرة على استنطاقه أبعد من دلالته النصية ووضعه في دائرة أوسع من دائرة جنسه الأدبي، حيث يشغل موقعه من نص الثقافة باعتباره عنصراً نوعياً من عناصرها.

وإذا كان النص الأدبي يمثل عنصراً واحدا من عناصر الاتصال اللغوي، وإذا كانت المناهج النقدية - على اختلاف ما بينها - قد اهتمت بهذا العنصر فحسب، وتعوض بعضها من طرفي الاتصال بافتراضهما داخل الرسالة نفسها، فإن الاهتمام هنا يتم بالرسالة نعم، ولكن بما للسياق داخلها من علامات، أكانت هذه العلامات علامات بسيطة أم كانت مركبة، لغوية أم غير لغوية.

تكاد تكون علاقة أية رسالة بخارجها (سياقها) علاقة حتمية، بل هي كذلك بالفعل، فما دامت مطروحة للتداول خارجها كان لا بد من قبل أو كثير من التواطؤ، بشكل ما، مع ذاك الخارج حيث الوظيفة المرجعية أو التمثيلية للغة التى تتمحور حول المرجع أو السياق. فهى تجسد العلاقة بين الدليل والموضوع الخارجي. وتعتبر أهم الوظائف، إن لم نقل إنها الوظيفة الأساسية، باعتبار أننا نتحدث غالباً لنخبر

ونبلغ ونعلم، لهذا اعتبرها «بيير جيرو» قاعدة لكل تواصل.
خارج الرسالة هذا، أو لنقل سياقها، ليس محدداً ولا متناهياً، بل هو - بتعبير تمثيلي - عبارة عن دوائر تتسع حتى لا يصبح خارجها شيء، إلا أننا - اتكاء على الرسالة - نفسها يمكن أن نختزل عدد هذه الدوائر في اثنتين، إحداهما: دائرة الإحالة، والأخرى: دائرة التأويل. ولا شك أن الثانية تحتوي الأولى وتتسع عنها. أما دائرة الإحالة فإنها مرتهنة إلى الرسالة ارتهاناً مباشراً وأساسياً، بينما دائرة التأويل يصنعها المتلقي بالاعتماد، بدرجة ما، على العناصر غير الإحالية من الرسالة.

الأكثر إدهاشاً في آليات عمل السياق في الرسالة، أن رسالة ما تكون وظيفتها المهيمنة هي الوظيفة الأدبية لا تفلت من إمكان عمل السياق بهذه الوظيفة نفسها إحالة وتأويلاً، وإن بطرائق مختلفة عن طرائقها في رسالة من نوع آخر. ولعلنا نلتفت إلى أن السياق كخارج للرسالة غير متميز من الدائرة الأوسع التي يطلق عليها الواقع بدلاً من الخارج، ومجرد إحالة الرسالة إلى جزء من هذا الخارج لا تعينه، إذ تظل علاقاته البنيوية بغيره أقوى من علاقات الإحالة التي تصنعها بعض علامات الرسالة. هذا يؤدي، ضرورة، إلى تعريف هذا الواقع، وإن تعريفاً ينسجم - وإن لم يتماه - مع «الاتصال اللغوي»..

في تصورنا أن المجتمعات تعكف على صناعة ثقافتها لعدد من الغايات منها - وهو ما يهمنا هنا - استيعاب الواقع وفق منظورها، وتحقيق إمكان تداوله عبر الاتصال اللغوي. وبالتالي، يمكن أن نقول

ن الثقافة   في بعض تجلياتها   هي نص العالم. وإحالات الرسالة
لا تتم إلى مراجع فعلية بل إلى تصوراتنا عن هذه المراجع
(دوسوسير مرة أخرى)..

بهذا التصور فإن التحليل الثقافي واحد من ضرورات تفرضها
الرسالة نفسها وبحسب أهم مكوناتها على الإطلاق أعني العناصر
المسئولة عن وظيفتها المرجعية، ولا شك أن العناصر الإحالية (والتأويلية)
في الرسالة/ النص لن تتصل بما تحيل إليه (يؤولها بذاتها). بتعبير آخر
لن يتم الانتقال من داخل الرسالة إلى خارجها بذات ضمنية أو
نموذجية، بل بذات فعلية لها موقعها النوعي في الواقع ولها رؤيتها
الخاصة بنصه (الثقافة). إن الشبهات النصية التي نشرتها السرديات
حول إمكان القارئ الضمني أو النموذجي تنتفي انتفاءً تامًا في هذا
المستوى، وحين تنتفي الرؤية النقدية، في أحد مستويات التحليل، مقولات
مستوى سابق، فالواجب النقدي إعادة النظر في هذه المقولات ولابد أن
التماسك المقولي والمفهومي للمنهج غير مرتبط بمستوى ما من
مستوياته، إنما هو ضرورة معرفية عامة من جهة، وشرط لنجاح التطبيق
من جهة أخرى.

فإذا ما نظرنا إلى السرد باعتباره رسالة، تبين أنه يمثل مجالاً
ممتازًا للتحليل الثقافي حتى ليصبح ضرورة قرائية يفرضها الجنس
فضلاً عن النص، وذلك نظرا للمكونات الإحالية التي تقوم عليها
خصوصيته كسرد، وأهم هذه المكونات على الإطلاق اللغة - الشفرة
الثانية (بارت) التوازي الممكن مع العالم الفعلي (جولدمان) أو لنقل
عوالم الممكنة (إيكو).

من دون أن نتورط فى بقية تأسيسات «باختين» للغة[٣٠٤]، يمكن أن نتفق معه فى تصوره لها باعتبارها أداة تحددها ميادين اشتغالها شكلاً وموضوعًا. وهذا التصور يتسع ليشمل اللغة الأدبية، وذلك باعتبار أن ميدان المتخيل، هو كذلك، يحددها شكلاً وموضوعًا حتى تمتلك خصوصيتها باعتبارها لغة ذات وظائف نوعية خاصة بأدبيتها.

وبغض النظر عن التنوع اللامتناهى لميادين اشتغال اللغة فمن سماتها الثابتة لها أنها تتسع مدلوليًا عن مقاصد استخدامنا لها، فنحن – على سبيل المثال – عندما نتكلم نحقق جزءًا فقط من المدلول الكامن، والباقى يُمحى عبر المعنى الكلى للجملة الذى يعمل كوحدة كلام، ولكن ما تبقى من الإمكانيات السيمانطيقية لا يُلغى، بل يطفو حول الكلمات كإمكانات غير معطلة كل التعطيل[٣٠٥] إذ توظف، بدرجة أو بأخرى، فى العملية المقابلة لعملية الكلام..

وفى حالة الكتابة يزداد تفعيل هذه الإمكانات إلى الحد الذى تصبح معه القراءة نوعًا من الكتابة على الكتابة. فإذا ما انتقلنا إلى المجال الأدبي وخاصة السردى منه، وجدنا لغة لا تختلف من حيث طبيعتها – إفرادًا وتركيبًا – عن اللغة التى نتكلمها، حتى قيل إن اللغة السردية لغة الحياة، بل نظر إلى السرد باعتبار جدلية مشاكلته، من حيث هو مختلف ومتميز، للحياة.. كيف؟ هذا ما سنجيب عليه.

ثمة علاقة فى كل أداءاتنا اللغوية بين «اللغة» التى نستخدمها

«الموضوع» الذى نقصده عبرها، وهى علاقة قائمة فى الخطاب الأدبى كذلك، غير أن الخطاب الأدبى آلياته فى التنويع بين أجناسه، أو لنقل بين جنسيه: الشعرى والسردى. ففى جنس الشعر تنحصر فاعلية الإبداع فى العمل على اللغة لتغييم - حتما - ملامح الموضوع، وبالقدر الذى ينجزه الإبداع الشعرى فى هذا الصدد بقدر ما تتقدم اللغة وشكلها إلى واجهة الخطاب.

أما جنس السرد فإن الإبداع يعمل على الموضوع، ومن ثم فلا مشكلة لديه مع اللغة (العادية) التى أبرز سماتها أنها تشف عن مدلولها. وكلما كان الدال يمارس حريته فى استدعاء المدلول الذى له، كنا أمام تداعيات لا متناهية للدال، ليس لما له من مدلولات فى اللغة، بل كذلك للخطابات التى استخدم فيها من قبل. إن الحضور الفعلى للعلامة فى الكون ليس سوى محاولة لتنظيم التجربة الإنسانية من خلال حدود مفهومية تتحدد قيمتها الحقيقية فى قدرتها على إثارة سلسلة من الإحالات قد لا تتوقف عند نقطة بعينها[٣٠٦].

والدوال فى اللغة السردية تبدو بريئة فى تموضعها داخل سياقات ورودها وتبدو على درجة عالية من الإيجابية فى علاقاتها التركيبية داخل هذه السياقات، إلا أن بعضها له عمل خفى من وراء قناع براءته وإيجابيته، وخاصة عندما يكون له موقع أكثر قوة دلالية فى خطاب ما، أو يكون قد استعمل استعمالاً نوعياً فى خطاب آخر، مما يصبح متهيئًا لكى يُداعِى إلى نصه كافة الخطابات التى تمتع نسبياً بقوة دلالية.

وهكذا، فإن طبيعة اللغة السردية تجعل نصها نصًا مفتوحًا على

خارجه كحالة انتظار، ومحتاجا إلى قارئ فعلى - ضرورة - ليحقق أفق إمكانات الدال المكبوتة بفعل علاقاته السياقية (اللغوية). وبهذا تكون قراءة اللغة السردية نظامًا متكاملاً من الإحالات اتجاهها - أبدًا - من داخل النص إلى خارجه، حيث النص الجامع: الثقافة.. إن قراءة لغة السرد، في هذا المستوى اللغوى الخالص، تؤسس للدوال التي يمكن أن تبنى الأنساق الثقافية للنص السردى.

الشفرة الثقافية

المصطلح مستعار - بالطبع - من كتاب «رولان بارت» «التحليل البنيوى للقصص»[٣٠٧] دون أن نقصد إلى كونه مصطلحًا، ولا نبتنى مفهومه داخل الخطاب السردى عمومًا، والبارتى خصوصًا، إنما نعنى به ما يعنيه المركب الإضافى cultural code في اللغة، فالتجارب الفعلية لقراءة الأدب تشير إلى أن هذه القراءة - تحت شروط معينة - تعمل في ذهن القارئ على عدد من المستويات متضافرة فيما بين بعضها بعضًا ويؤدى بعضها إلى بعض، إذ إن "المعنى ليس محايثًا للرسالة، بل محايث للوضعية، التى تضم إلى جانب مكونات الرسالة عاملى المرسل والمتلقى، اللذين يفرضان إدماج الشروط الذريعية، والتى من بينها، استنتاج الحقول الدلالية بوصفها تشكيلاً للانطباعات المرجعية المعطاة من قبل النص نفسه"[٣٠٨] وبالتالى، فالقراءة عبارة عن مجموعة من المسارات التى تقوم بين النص والقارئ ويؤدى بعضها إلى بعض وفق نظام يكون من الخطأ البين حصره في شفرة النص.

إن الشفرة - code من المنظور الجاكوبسوني - تمثل نظاما من الأعراف والقوانين والقيود المشتركة بين المرسل والمرسل إليه (على الأقل) والتي يتوصل بها إلى فهم دلالة النص، وهذا منظور تبسيطي إلى حد كبير، فهو يقوم على تصور أحادى للدلالة، وإحادية الدلالة لا وجود لها فى الأداء العادى للغة، فضلاً عن الأدب. ثم إن رؤيته لنموذج الاتصال - عموماً - قائمة على وجهة نظر تجزيئية ترى إلى كل عامل من عوامل ذلك النموذج فى ذاته، وتستنتج وظيفته فى الرسالة من حيث خصائصه هو. أما دلالة النص السردى، فقد مر بنا عن طبيعة علاقة لغته بسياقها، حتى لتصبح دلالته النصية مجرد رسالة من نوع جديد، رسالة موجهة إلى القارئ الفعلى داخل سياقاته التى نصفها بالثقافية لنوحد كثرتها وتنوعاتها.

وعلى هذا الأساس لا يمكن النظر إلى شفرة النص السردى إلا من خلال علاقته بسياقه وبرؤيته (الافتراضية) القائمة فيه، ليس فى نفسه فحسب، وإنما لتلقيه: قراء وآليات وسياقات عموماً. والنتيجة، والقاعدة، التى نتوصل إليها هى - على وجه التحديد - ما يقوله رولان بارت: "لا بناء للنص، فكل شيء يتبدل باستمرار ولمرات عديدة"[201] وإذ نؤكد على كلمة: كل شيء، يمكننا أن نذهب إلى أن نعتبر النص نفسها شفرة قابلة للتطور ووفق كل مرحلة من مراحل قراءته.

إن الشفرة الأولية للنص السردى كامنة فى طبيعته، باعتبار أن السرد موضوعاً وخطاباً، وهما مظهران متلازمان ومتكاملان

ومتداخلان فى كل سرد أدبى. فالموضوع هو ما يمكن أن نصطلح عليه بالقصة (الأحداث + الشخصيات)، وهو: مجموع الأحداث المروية كما نتصورها قد حدثت بالفعل. والقصة - بالمفهوم السابق - لا يتلقاها القارئ مباشرة، وإنما من خلال فعل سردى. أما الخطاب فهو هذه اللغة السردية، ويُمثل بالطريقة التى اختارها السارد ليقدم بها القصة للمسرود له ومن خلفه القارئ الفعلى، أى أن الخطاب هو الطريقة التى فضلها السارد، على طرق أخرى كثيرة، فى ترتيب الأحداث وتركيبها وفقًا لمنطق السرد الذى اعتمده[٣١٠].

هذا المنطق خاص بالآتى:

- وجهة نظره أو رؤيته السردية للقصة.
- رؤيته الخاصة للشخصيات وموقفه منها.
- نوع العلاقة التى يؤسسها مع المروى له المتعلق به.

ولا شك فى أن تلازم القصة والخطاب وتكاملهما وتداخلهما يؤسس مبدئيًا لفاعلية القارئ، فإذا ما دخلنا إلى النص السردى عبر العلاقة: «سياق - شفرة» (المسئولة عن تطوير الشفرة الأولية) أمكننا تمييز ثلاث خطوات رئيسية لموضعة النص السردى داخل الثقافة التى ينتمى إليها، وهى:

١- تحويل النص إلى مجموعة من وحدات معنى.
٢- إعادة تنظيم الهيئة السردية لمكونات وحدات المعنى.
٣- تأويل المسافة بين النص وسجلات قراءته.

أولاً: تحويل النص إلى مجموعة/ مجموعات من وحدات المعنى:
إن تجربة القراءة الفعلية تجربة أعم بكثير من نمذجات المناهج

تلقية لها، بل إن تلك القراءة لتمثل قاعدة هذه المنهجات، سواء صرح بها أم لم يُصرح، أو على حد تعبير «جادامير» "لا يختص نشاط التأويل فقط بملازمة المنهج.. فما يقتضيه ليس شيئاً آخر سوى تأصيل الفهم كما يمارسه كل من يفهم"(٣١١). ولنؤكد، من جهتنا على قوله: الفهم كما يمارسه كل من يفهم، والقارئ الفعلي (العادي) يمر بعينيه على الامتداد الخطي (الأفقي) للنص بينما عقله يعمل مفاهيمياً بشكل رأسي، محيلاً النص (السردي تحديداً) إلى وجدان معنى يستطيع باختزالها الحصول على «قصة» النص. هنا تحديداً، يأتي دور التأويل الذي لا يعني التزاماً حرفياً بمنهج بقدر ما يعني لنا، نحن القراء الفعليين، مدى قدرتنا على إسقاط مبادئ جديدة لتنظيم هذه التجربة المعطاة، من خلال الحدود الظاهرة للدلالة وفق أنماط متنوعة للدليل. وهو ما يعني، بعبارة أخرى، إعادة تصدية النص وفق مقتضيات السياقات التي تقتضيها القراءات المتنوعة(٣١٢).

تلك المبادئ المسقطة من القارئ على النص السردي يمكن اعتبارها بمثابة قواعد لتحويل المعطى السردي إلى معنى. إن السرد بمعنى إنما يحكي، ولا يدل إنما يشكّل، والإشكال أنه - على الرغم من عدم عنايته بالمعنى أو الدلالة - يشعر القارئ معه وكأنه يحياه، الأمر الذي يلفتنا إلى منطق الكناية الرابط بينه وبين الواقع، مهما بلغت غرائبيته.

فلا على بدء.. السرد باعتباره كناية

في دراسة له عن أمراض الكلام تعرض «جاكوبسون» إلى مرض

الحبسة، وتبين له أنها يمكن أن تفسر عمليتين لهما موقعهما المهم فى الممارسة اللغوية هما: الاستعارة والكناية. وذهب إلى أنه ثمة اضطراب خاص بالتشابه، وآخر خاص بالتجاور، أما العملية الكنائية فيفضى فيها موضوع خطابى إلى موضوع آخر من خلال علاقات التجاور (نتيجة للسببية أو الاحتواء) وأما العملية المجازية فيفضى فيها موضوع خطابى إلى آخر من خلال علاقة التشابه(٢١٣).

وسار على خطى جاكوبسون العديد من السرديين الذين اعتبروا أن السرد كنائى فى المقام الأول. فعلى سبيل المثال، غالبًا ما يستطرد السارد بشكل كنائى من الشخصية إلى زمان المشهد أو إلى مكانه. وعمومًا، فكل الانتقالات من.. إلى، وفق مبدأ ينتج عنه تصوران (متجاوران) أحدهما يفسر الآخر دون أن يصبح بديلاً منه ينطوى على منطق كنائى، وعلى هذا فالسرد بنائيًا يقوم على هذا المنطق ولا بد.

وإذا ما التفتنا إلى الكناية من الداخل، أى تركيبيًا، نجد أنها تقوم على علاقة تجاور ليس بين معنيين محايثين لبعضهما فى فضاء الصيغة اللغوية، وإنما بين صيغة لغوية لها معنيان أحدهما يستند إليها والآخر إلى الواقع، وبينهما يقع توتر العلاقة بين معنيى الصيغة التى لا ترجح أحدهما على الآخر، وهو توتر لا يحله إلا النسق الذى يدمج الاثنين فى واحدة من وحدات خطابه الخاص بإحالات الصيغة اللغوية للكناية. إن من لا يعرف تاريخ العرب وما حمل من أنساق قيمية، ووقف أمام الكناية «كثير الرماد» أو «بعيدة مهوى القرط» لظن بالمعنى الموصوف بها الظنون، أما خطاب الكرم أو الجمال فى

الثقافة العربية فوحده المسئول عن توجيه المعنى وفض حالة اشتباك المعنيين: المعنى اللغوى وممكناته الكنائية. ويمكن النظر إلى السرد كنائيًا على مستويين: جزئى وكلى.

أما الجزئى فمجموع الكنايات الجزئية التى تمثل الصيغ السردية المحمول عليها الموضوع، من قبيل «المنظور» و«الهجنة اللغوية» والتحديدات السردية من «زمان» و«مكان» و«شخصية»، فضلاً عن «وضعية السارد» من حيث كونه «ساردًا ممسرحًا» أو «غير ممسرح» أو كونه «ساردًا محايدًا» أو «مشاركًا».. إلى أخره. كل من هذا (وغيره) يمثل وحدة معنى أو لنقل «معنيما»(٣١٤) سرديًا.

وأما الكلى فكون السرد كناية كبرى الامر الذى يدخلنا إلى مفهوم العوالم الممكنة وفلسفته، هذا أولاً. وثانيًا: إعادة تنظيم الهيئة السردية لمكونات وحدات المعنى، وثالثًا: تأويل ما بين النص وسجلات زمانه.. وبتحويل القراءة للخطاب السردى إلى مجموعة معانيم يمكن تنظيمها علائقيًا فى وحدات معنى، وبتشكل وحدة المعنى تبدأ مسارات القراءة فى التميز مسارًا من أخر على الرغم من بقائها متضافرة ومتزامنة.

ما يهمنا من هذه المسارات واحد فقط هو المسار الذى تتبدى فيه مسافة ما بين نظام النص السردى والنظام الذى تتضام على أساسه المعانيم لتشكل وحدات المعنى.. وكل مسافة – كما هو حال كل ثغرة - gap تأسيس لضرورة التأويل باعتباره ينصب، فى المحل الأول، على التجسيد الشكلى لمضمون الفهم فى كل عملية تواصل.

إذن، فى هذه المرحلة، ثمة عملية استقطاب جديدة لمكونات أسلوبية النص السردى تؤسسها «وحدات المعنى» استقطابًا يتجاوز المعطى المعنوى الأولى الذى يمنحه الامتداد الخطى للسرد. يحدد «راستى» ثلاثة مصطلحات لعملية الاستقطاب هذه هى: «المناط» و«المجال» و«البعد»(٣١٥).

وبغض النظر عن المفاهيم التى يمنحها «راستى» لها، فإنها بشكل عام - عبارة عن تراتبات توسعية لعملية الاستقطاب المعنوى، ولسنا مشغولين بالاصطلاح على كل آلية من آليات القراءة، ما دامت القراءة - أية قراءة - تقوم على منطقها الخاص. ومجرد تأسيسنا لكل من «المعنيم» و«وحدة المعنى» يؤشر إلى أن القراءة تميل إلى توسيع مجال نواتجها (بالمعنى اللغوى لكلمة المجال وليس الاصطلاحى) والأكثر أهمية أن القراءة - فى هذا المستوى - تتخذ مسارًا مخالفًا للمسار الخطى لتحققها بصريًا مؤسسة لآلية استقطاب حول المعنى ليتحول النص إلى مجموعة من السجلات الموسوعية تمثل البناء الأولى للعالم السردى الممكن.

التوازى مع الواقع (العوالم الممكنة)

قبل الدخول إلى مفهوم العالم الممكن فى التأويل السردى، نتوقف أمام مفهوم المخالفة المتضمن فى مصطلح «العالم الممكن». أعنى العالم الواقعى أو الموضوعى، وهو - من المنظور الإدراكى - ما هو إلا عالم ممكن من بين العديد من العوالم الأخرى، باعتبار أنه كائن فى ذاته، بينما لا نملك منه إلا تصوراتنا عنه والتى لا يمكن أن تتطابق معه إلا نسبيًا وجزئيًا كذلك، وبالرغم من هذه النسبية

والجزئية فنحن نعتقد أنه كائن كما هى هذه التصورات. بناء على هذا، فالعالم الواقعى (الممكن للاعتبارات السابقة) هو بناء ثقافى قائم على نظام من الإحالات المباشرة إلى الواقع المتعين فى جميع ظاهراته ووقائعه. بهذا المفهوم يلتقى العالم الواقعى فى الوجود والعالم الممكن فى السرد، حيث الأخير بناء ثقافى كذلك يوازى الأول سرديا ويتمفصل معه تأويليا. إن تأويل الحضور الشكلى للسرد تتضافر مستوياته جميعها (لا نحددها فنسلب القارئ الفعلى حريته) ليؤدى إلى حدود الكناية الكبرى التى تقيم على قاعدة القراءة الفعلية عالما ممكنا (تخييليا) لا ينقطع عن العالم الواقعى بقدر ما يتمفصل وإياه.

قلنا إن سجلات النص السردى تمثل البناء الأولى للعالم السردى الممكن، وهو أولى لكونه لا يكتمل إلا بإقامة توازٍ فاعل بين العالم الممكن للسرد والعالم الواقعى للقارئ، وهو توازٍ مسئول عن تحويل الجمالى إلى معرفى وفق قواعد تأويلية توجهها (دون أن تضبطها) إستراتيجيات النص. فالملفوظ السردى يستمد تحققاته الفعلية من طبيعة المواقع التى تسمح للقارئ بإقامة تقابل أو تعالق محتملين بين العالم الممكن والعالم الواقعى، وتتوسع بذلك التوازى ثقافة القارئ، تدفع به إلى بلورة الدلالة الكلية للنص، هذه التى لا تنحصر فى بنية النص، ولا فى عالمه التخييلى، إنما تتسع عنهما لتستدمج إستراتيجيات القراءة وسياقات فاعلها كذلك.

بهذا التصور للموقعية المركزية للقارئ الفعلى فى مقاربة النص السردى منهجيًا، سوف تتعدد القراءات بتعدد القراء كذلك، وهذا

التعدد كان الإشكال الحقيقى الذى ألجأ منهجيات القراءة والتأويل إلى صك الصفة/ المصطلح: الضمنى أو النموذجى.. فيما يبدو أننا نصل إلى الإشكال نفسه هنا، فهل يمكن حله؟ هذا هو السؤال.

أنواع القراء / أنواع القراءات:

٣/ ١ القارئ المحايد / القراءة الشخصية.

٣/ ٢القارئ المنهجى / القراءة النقدية.

٣/ ٣القارئ العليم / القراءة الثقافية.

إن تعدد القراء هو البدهية التى لم يتمكن النقاد من تجاهلها، غير أنهم صبوا اهتمامهم على النتيجة المنطقية لتعدد القراء هذا، أعنى تعدد القراءات، ومن ثم كانت مناهجهم، فى زعم الدراسة، محاولة لتطويق تلك النتيجة، والوصول إلى إمكان قراءة واحدة لقراء متعددين، بدخول المنهج على العلاقة: نص - قارئ. الغريب أن «مايكل ريفاتير» - صاحب مفهوم القارئ المثالى - قد أقر هذه العلاقة دون مداخلة للمنهج عليها، بل ووصفها بالعلاقة الجدلية، أى ناظراً إلى نتائجها يقول «ريفاتير»: "إن الظاهرة الأدبية (ولنتخيل اتساع الرؤية) ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ (ولنؤكد على لام العهد فى الكلمتين)، فلا بد أن نتأكد - عند صياغة هذه الديالكتيكية (لفظ المترجم) - من أن ما نقوم به هو ذاك الذى يستوعبه القارئ فعلاً أثناء القراءة، وأن نتساءل إذا ما كان القارئ ملزماً بقراءة معينة؟ أم أن له حرية الاختيار من بين قراءات عديدة للنص ذاته"[٣١٦]..

لقد كان من المفترض أن يؤدى هذا السؤال بـ «ريفاتير» إلى

مفهوم «القارئ التجريبي»، أو الفعلي، إلا أنه سقط دون طموحه.
واقترح مفهوم «القارئ المثالي» حلاً لتعدد القراء/ القراءات. وفيما
يبدو أننا مضطرون دوماً إلى التذكير بالبدهي من الأمور إزاء هذا
التواطؤ عبر المنهجي على قارئ مفترض بديلاً من القارئ الفعلي: إن
أية قراءة لا تصدر إلا عن قارئ فعلي مهما بلغ التزامه بالمنهج.
ولنبدأ بإعلان التزامنا التزاماً مطلقاً بالقول السابق لـ «ريفاتير» من
أنه لا بد من التأكد من تطابق الوصف النقدي للنص مع فهم القارئ
الفعلي له، وبدلاً من الانحراف عن هذا المبدأ فلنطوره باتجاه دلالته
المباشرة.

يبدأ القراء الفعليون من النص، ثم في لحظة حاسمة (من النص أو
من القراءة) يبدأ القارئ في امتلاك إستراتيجيته الخاصة، ولكنه لا يذعن
لها بل يراقب فاعليتها ويعدّل منها كلما توغّل في قراءة النص، ولا شرط
على إستراتيجيات القراءة لكي تتطابق مع إستراتيجيات النص التي هي
- في الأصل - منذورة للتأويل. وهذا يعني أن استراتيجيات القراءة
تبدأ من النص ثم تستقل عنه لتمارس عليه فاعلية تأويلية تنفتح وتتسع
بحسب عاملين، الأول: الجنس الأدبي للنص. والثاني: القدر الذي يقوم
عليه النص من تناصات مع سواه.

والنص السردي - كما سبق القول - يقوم، في الأصل، على
تضافر بين الشفرة والسياق، وهو ما يجعله:

- قائماً على التناص نسيجاً أو فضاء أو كليهما.
- قائماً على مراعاة نوعية لقارئه باعتباره أحد مكونات سياقاته.

وتهمنا النقطة الثانية، إذ تحفظنا على مراعاة النص لقارئه

بوصفنا إياها بالنوعية، فتعدد القراء لا ينمط هذه المراعاة، ولا حتى في الإستراتيجيات النصية التى تؤسس لأفق توقعات القارئ؛ إنها أوسع من أن تتعين، وأكثر تنوعًا من أن تنمَّط، ومن ثم فهى أشد فاعلية فى قراءة النص، إننا نعنى بمراعاة النص السردى لقارئه تلك الحساسية التى يتمتع بها السرد، على وجه التحديد من بين جميع أجناس الأدب، تجاه قراءته. الأمر الذى يؤدى إلى طواعيته الفائقة لكل قراءة، وإن أى إهدار لتعدد قراءات السرد سيكون - ولا بد - على حساب أهم خصائص السرد.

إذن، فنحن مع الواقع القرائى لجميع النصوص، إذ تتعدد القراءات بتعدد القراء، وليس على المنهج أن يقفز إلى منهجيته على حساب ذلك الواقع، دون أن يعنى هذا استحالة تصنيف القراء. فلدينا فى السرديات النظرية تصنيفات للسارد على ضوء علاقته بسرده، أفلا يمكن أن نصنف القراء على ضوء علاقة قراءتهم بالنص، فرضيتنا الأساس هى هذه.

ثمة قراءة تختزل النص السردى إلى موضوعه (قصته)، وثمة أخرى على الطرف الآخر قراءة تتوسع إلى حد إقامة حوار سيميائى مع السياق العام، وبين الحدين نجد القراءة النصية ونعنى بها القراءة التى تلتزم نص المنهج فى مقاربة النص السردى. إذن هى تصنيفات ثلاثة لتعدد القراء إذن:-

القارئ المحايد/ القراءة الشخصية.

القارئ المنهجي/ القراءة النقدية.

القارئ العليم/ القراءة الثقافية.

إن هذه قسمة يدعمها «محمد عابد الجابري» في كتابه: «الخطاب العربي المعاصر»، فهو يتحدث عن ثلاثة أنواع من القراءات هي: «القراءة الاستنساخية»، «القراءة التشخيصية»، «القراءة التأويلية»(٢١٧) على الرغم من رفضنا للمفاهيم التي وصف بها تصنيفاته إذ لا تخلو من أحكام قيمية أو أبعاد أيديولوجية.

٢/ القارئ المحايد/ القراءة الشخصية:

لا علاقة لمفهومنا عن القارئ المحايد بمفهوم «فرجينيا وولف» عن «القارئ العادي» الذي وصفته وصفًا مطولاً لا نجد بأسًا من إيراده كاملاً، تقول «فرجينيا وولف»: "... والقارئ العادي يختلف عن الناقد والعالم، فهو أقل ثقافة منهما، كما أن الطبيعة لم تغدق عليه في سخاء مواهبها. إن القراءة بالنسبة إليه، متعة قبل أن تكون سبيلاً إلى المعرفة أو مجالاً لتصحيح آراء الآخرين. وهو - فوق كل هذا - قادر، بغريزة فطرية، على أن يخلق صورة رجل أو مخطط عصر أو نظرية في فن الكتابة. وهو كثيرًا ما يصادف، أثناء القراءة، بعضًا من المعلومات الضعيفة البعيدة عن المنطق التي تحقق له الرضا الوقتي، إذ تبدو كالأشياء الحقيقية وتتيح له الحب أو المزاح أو المناقشة. وفي تسرع وسطحية تعوزهما الدقة نراه يختطف مرة هذه القصيدة، وينتزع - مرة أخرى - قطعة من أثاث قديم دون أن يبالي في أي مكان يجدها أو ماهية طبيعتها، طالما هي تقدم غرضه وتكمل البناء

الذى ينشده[٣١٨].. واضح أن الروائية تتحدث عن قارئ يقع خارج دائرة الأدبية، وإن حدث ودخل هذه الدائرة فلكى يفتش عن شىء يريده مسبقًا منها دون أن يعنيه منها ما لا يريده. وقد نوافق على وجود هذا الشخص، غير أننا نتحفظ على تسميته قارئًا، فالقراءة فعل وممارسة تؤسس على وعى بطبيعة الأدب (الظاهرة) والأدبى (النص) والأدبية (القيمة).

هذا الفهم للقراءة لا يجعل القارئ الفرجينى العادى ممكن الوجود، وإن وجد لا نعتقد أنه يطابق مفهومنا للقارئ والقراءة. إن قارئنا المحايد وخاصة قارئ السرد، لا يدخل النص صدفة، ولا يبحث فى النص عن شىء أراده مسبقًا منه، وهو لا يخلو من وعى، إلا أن وعيه ليس كليًا ومحيطًا بالظاهرة ونصوصها وقيمتها، إنما هو وعى جزئى يحاول النص أن يحاصر فاعليته ويفرض عليها اتجاهها وحتى نواتجها، فهل يصل صاحبنا إلى درجة قد تتوازى فيها القراءة مع نصها، أو قد يتطابق هو نفسه تطابقًا تامًا مع المسرود له؟. وأيضًا، ألا يعنى ذلك أن القارئ المحايد ذو فاعلية سلبية سلبية مطلقة، وأن دوره يتلخص فى الإذعان المطلق لسلطة النص؟ لا قارئ، وإن كان محايدًا، بلا فاعلية قرائية، والفرق بين أنواع قرائنا الثلاث فى الأسس التى ينطلق منها محققًا فاعليته، والقارئ المحايد يؤسس فاعليته على أسس شديدة الذاتية، إن لم نقل أنها أسس سيكولوجية خاصة بالسرد[٣١٩].

تمثل هذه الأسس موجهات قرائية على قدر كبير من الأهمية بخصوص بناء أفق التوقع المحدود بما يلائم حيادية القارئ. إن

السرد بمثابة دراما اجتماعية متخيلة، وعندما يختار أحدنا هذا الجنس لقراءته فإنه يبحث عما يشبه الاندماج الاجتماعي، ولكن بشروط. هذا البحث يؤدى بالقارئ المحايد إلى بحث من نوع آخر، أعنى البحث عن التطابق مع إحدى شخصيات السرد، وهنا تبدأ القراءة فى التبئير على هذه الشخصية، وبناء أفق توقعاته، وإذا بالنص يعاد تنظيمه وتؤول عناصره التى تتأبى على هذا التنظيم، وصولاً إلى مرحلة تتحقق فيها ذات القارئ (المحايد) محققًا لذته الخاصة به. كيف يمكن لهذا القارئ أن يكون محايدًا وقد بلغت فاعليته حد إعادة تنظيم النص بطريقة أو بأخرى، وأيًا كانت غايته؟

إن معيارنا لحيادية القارئ يتمثل فى موقفه من جمالية النص السردى، وواضح من كل ما سبق أنه غير معنى بشىء من هذا القبيل، قدر عنايته بتحقيق ذاته هو من خلال قراءة لها فاعليتها الخاصة بمقاصده هذه. وأخيراً فيما يبدو أن هذا النمط من القراء هم المنذورون لأقصى درجات اختلاف القراءات وتنوعها باختلافهم وتنوعهم.

٢/٢ القارئ المنهجى/ القراءة النقدية

إذا كان القارئ المحايد يبدأ من غايات ذاتية تجعله يتطابق مع إحدى شخصيات سرد قراءته، فإن القارئ المنهجى يبدأ من غاية نقدية، غاية تؤسسها خلفية معرفية عن الأدب وأجناسه ونصوصه ونقده كذلك، إنها غاية تنزع نحو إقامة تطابق من نوع مغاير، تطابق بين قراءة القارئ الفعلى للنص السردى وبين جمالياته. وفى السبيل إلى هذا تتبدى حتمية اللجوء إلى المنهج بالنظر إلى كون النص

السردى نصاً متعدد المستويات متعدد الوظائف معقد البناء، كما أن جمالياته توغل فى التخفى بالدرجة نفسها التى توغل لغته فى الوضوح والتجلى.

إذن، وحدها ضرورة المنهج وراء وصفنا للقارئ «الفعلى» - هنا - بانه قارئ منهجى، دون أن يعنى هذا تنازلاً عن ذاتيته كحضور وفاعلية قرائية ثمناً لموضوعية المنهج تصورات وإجراءات. إذ إن المنهج نفسه ليس أكثر من مجال آخر لقراءة القارئ (الفعلى)، ومحل لفاعليته، وهو - فى تطبيقه لمنهج ما على نص قراءته - إنما يبحث، كذات فعلية، عن مواءمة ناجحة (بحسب طموحه) بين فردية النص السردى وعمومية المنهج، فتطبيقه - مهما بلغ من صرامة فى التزام المنهج - ليس نسبياً فحسب بل منسوباً إليه نسبة مسئولية كذلك.

إن القراءة الأولى قبل المنهجية (والمشمولة بكل الخلفية المعرفية المذكورة آنفاً) لا تحيّد فاعليتها المنهجية، بل يظل القارئ (الفعلى) وفياً لنواتج الأول، هذه النواتج التى تفعل فعلها فى اللجوء إلى منهج بعينه من جهة، وفى كيفية تطبيقه من جهة ثانية.

ما مر به كل ناقد تطبيقى (وإن لم يصرح به) أنه أوّل ما لا يؤوّل من النص لحساب تفعيل إجراء منهجى بعينه، ليس فقط، بل أوّل ما لا يؤوّل من التصور المنهجى - كذلك - لكى يوائم بين المنهج وإحدى وحدات نصه. فثمة - إذن - فى كل قراءة منهجية بنية (عميقة) من التأويلات التى مارسها القارئ سواء للنص أو للمنهج، وهى المسئولة عن التحقق النهائى للقراءة. هذا بوجه عام، أما فيما يخص السرد، فكل عناصر السرد غير منجزة بشكل نهائى، ولو كانت كذلك لما كان

المنهج مدخل فى تحليله. ولسنا نريد أن نلجأ إلى تصورات «إيكو»
عن النص باعتباره آلية كسولة، ولا حتى كونه نظامًا من الثغرات
بانتظار قراءة تملؤها، وإن كانت تلك التصورات لا تؤسس لقارئه
النموذجى بقدر تأسيسها لقارئنا الفعلى.

إننا نفضل اللجوء إلى النص السردى نفسه، فالشخصية
السردية - على سبيل المثال - تتحدد بثلاث طرائق: لغتها وأفعالها
وعلاقاتها، وربما إضاءات السارد لبعض من جوانبها، غير أن هذه
التحديدات لا تنجز صورة مكتملة عنها بل يظل على القارئ إنجاز
كتابتها والذى لا يتم إلا من خلال تأويله للمحددات السردية التى
بثها فى النص. وعلى ضوء هذا الإنجاز يمكن أن نضعها حيث
يقتضيها المنهج. وحتى أفعال السارد هى الأخرى موضوع تأويل
وانحياز. وبشكل عام فإن تحويل عناصر السرد إلى بنيات معنى
مشروطة قبل إعمال المنهج بتأويل القارئ لها، ويتبع إعمال المنهج -
بالأبد - ذلك التأويل، وليس العكس مطلقًا.

وقبل أن ننتهى من هذا النمط من القراء الفعليين، فلنناقش قول
فرانسوا راستى» "إن القارئ بمجرد ما ينزاح عن الفهم باعتباره
حسًا عامًا، يكف عن التحكم فى المعنى النصى.. وسيبدو النص
باعتباره سلسلة من الإرغامات المحددة لمجموعة من المسارات
التأويلية لا مجرد وعاء لمعنى أو معانى عميقة. ولكل قارئ الحق فى
انتهاج هذا المسار أو ذاك، وله الحق فى تشويه أو إهمال المسارات
التى يشير إليها النص استنادًا إلى أهدافه ومقامه التاريخى"(٣٢٠).
توجد، فى هذا الاقتباس المأخوذ من ترجمة لجزء من كتاب

«راستي»: "معنى النص"، عدد من الفرضيات التي عوملت معاملة المسلمات، بينما كل فرضية تحتاج إلى اختبار تجريبي لمصداقيتها قبل أن تنتظم منطقياً على الهيئة التي أوردها عليها، هي:
- إمكان انزياح القارئ عن فهمه للنص.
- تحول النص بشكل آلي وكلي إلى سلسلة إرغامات، وليس معاني، بمجرد الانزياح عنه.
- استناد القارئ إلى غاياته ومقامه التاريخي يعود إلى اختياره الحر.

بداية، فإن وصف فهم القارئ (المثقف والسوبر، بحسب الصفات التي جمعها «راستي» له من «ريفاتير» و«وياوس») بالحدس العام، يحيِّد كل ما جعل هذا القارئ مثقفاً أو أسمى، وذلك ليدفعه دفعاً إلى الخطوة الثانية وهي الانزياح عن فهمه/ حدسه العام، واللجوء إلى النص مستنبئاً إياه عن إستراتيجياته التي تتبدى كموجِّهات إجبارية (مسارات تأويلية) للقراءة. ولأن تجارب القراء (ومنهم «راستي» بالتأكيد) تصل إلى نواتج مختلفة، ولها على صحتها قرائن من النص نفسه، يطرح «راستي» حرية القارئ في اتباع تلك المسارات أو إهمالها أو تشويهها، ليصل إلى إجابة سؤال ضمني عن تنوع القراءات وتعددها.

إن فهم القارئ المنهجي هو ناتج خلفية معرفية منظمة تنظيماً يضمن فاعليتها، ومن ثم فإن تحول النص إلى مسارات تأويلية يعود إلى تلك الخلفية وطبيعتها المختلفة من قارئ إلى آخر، وإن جمعت بينهما الصفة: منهجي. وبالتالي تتعدد القراءات وتتنوع إلى حد

الاختلاف، دون لجوء إلى هذه المعيارية فى تطبيق المنهج من اتباع أو إهمال أو تشويه.

فيما يبدو أن «فرانسوا راستى» (فى الجزء المترجم من كتابه) يتعامل مع منظومة فكرية نقيضة لتصوره - وإن لم ينسبها إلى أصحابها - عما يجب أن يكون عليه التأويل. ويبدو - كذلك - أن تلك المنظومة تقع داخل تصوراتنا متوافقة مع رؤيتنا للقارئ الفعلى المنهجى، ولطبيعة المقام التواصلى بين النص وقارئه ومداخلات هذا المقام على النص.

يقول «راستى» بصدد حديثه عن موضوعية المعنى: "إن الأمر يتعلق بتفاعل بين النص والذوات والمحيط، أو مجموع الشروط الإبلاغية"[٣٢١] وهذا عين تصورنا ويتفق «راستى» معه مقرا بأننا إذا طالبنا - مثلا - من مجموعة من القراء أن يقوموا بجرد للسمات الدلالية الواردة فإننا سنعثر على أرقام متباينة تشير إلى أهلية كل قارئ"[٣٢٢] إلا أنه سرعان ما يتناقض مع هذه الأهلية دافعًا بإرغامات النص التى يدّعيها لتصبح قيودًا على المخزون الصورى عند القارئ.. كل المخزون الصورى !! يقول: "ذلك أن النص يشتمل - وإن من خلال انتمائه النوعى - على تعليمات تأويلية واضحة، أو غير واضحة، لا يمكن أبدًا تجاهلها، وإلا تحوّل التأويل إلى مجرد إعادة كتابة النص كتابة ناقصة. إن هذه العناصر مجتمعة تشكل قيودًا على المسارات التأويلية الممكنة، وربما هى كذلك على المخزون الصورى عند القارئ"[٣٢٣]..

يؤدى احترام المقام التواصلى، بكل عناصره الفاعلة فى عملية

القراءة، إلى كل التصورات التى أوردها «راستى» فى خطابه لهدف واحد وحيد وهو التشويش ليس عليها بل على كل مقتضياتها. إن القارئ المنهجى - فيما نعنيه بالمقام التواصلى - ليس مرسلاً إليه، كما قد يتبادر إلى الذهن، إنما هو مرسل بكل ما تعنيه كلمة مرسل، وقراءته هى رسالته متى ما أنجزت. بينما سنن هذه القراءة موجودة فى النص وجوداً شائعًا وغير منجز، الأمر الذى يدفعه للاستعانة بالمنهج: أحد عناصر سياقه، متأولاً لما يرى وجوب تأويله منه لملامحه ومقاصده من النص. وهكذا تكون تلك القراءة نصًا، ولكنها نص وثيق الصلة بالنص الأدبى (السردى). نعم للنص (السردى تحديداً) مداخلاته، ولكنها لا ترقى لتكون تعليمات، فضلاً عن أن تكون إرغامات، تماماً كما للمنهج محدداته، ولكنها لا تمتنع على التأويل.

إن غض النظر عن كون القارئ ذاتًا، وكون قراءته فعلاً وممارسة، لن يؤدى إلا إلى إقامة مناهج تجريدية معممة يظل تحققها فى الواقع منتصباً ضد مبالغاتها النظرية وشاهداً على خطأ التجريد والتعميم ليس فى القراءة السردية (الأدبية) فقط، إنما كذلك فى كل ممارسة إنسانية فردية، مهما كان ذلك التحقق قد أنجز بشكل يبدو متكاملاً فيما يخص النص السردى. إذ ليس هذا إلا ما سبق أن قلناه بخصوص «السرد» وحساسيته الفائقة لأية قراءة. إن أية مقارنة بين جماليات نص سردى وما أنجزته القراءة الإذعانية للمنهج لتشير إلى أن ما تم إهماله من الظاهرة السردية أكثر مما تمت قولبته عبر إجراءات المنهج، وإلى مساحات مهملة أكثر ثراء من نواتج الإنجاز المنهجى نفسه.

٣/٢ القارئ العليم/ القراءة الثقافية

صفة العليم لقارئنا مأخوذة من السارد العليم، *هذا الذى يتخذ لنفسه موقعًا ساميًا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات. فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمى باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأى فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذى يعبر عن حديثها*»[٣٢٤].. *إنه سارد كلى المعرفة بسرده*، وكذلك قارئنا العليم كلى المعرفة *ليس بنص قراءته، وإنما بسياقات هذه القراءة كذلك.*

على الرغم من فاعلية القارئ المنهجي سواء على مستوى النص أو مستوى المنهج، فإن غايته الجمالية تحاصر فاعليته وتحصر سياقات ممارسته فى المنهج. ومن ثم فإن فعل قراءته أكثر ملاءمة لمفهوم الكناية الكلية التى يقوم عليها/ يقدمها السرد عن العالم والذات ومصائرها. يبدأ قارئنا الفعلى من نتائج القراءة السابقة فى هذا النمط من القراءة، أو لنقل من جمالية السرد فى نص قراءته، ومؤسسًا شبكة العلاقات التى يمكن أن تقيمها هذه الجماليات مع السياقات خارجها: السياقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

إن مجرد النظر إلى النص السردى خصوصًا باعتباره علامة جمالية يؤسس لمثل هذا التمدّد للنص باتجاه خارجه ولاتساع الرؤية الموجهة لقراءته. يقول «موكاروفسكى»: "يمثل كل عمل فنى علامة جمالية مستقلة بذاتها (بمعنى: مستقلة بنائيًا) مكونة من:

أ - عمل / شيء «يعمل باعتباره رمزًا محسوسًا.

ب- «موضوع / جمالى» ويعمل باعتباره دلالة.

ج- «علاقة» تربطه (أى العمل/ الرمز المحسوس) بالشيء المشار إليه، ولكنها لا تحيل إلى وجود محدد، فالعلامة - هنا - مستقلة بذاتها، بل تحيل إلى السياق الكلى للظاهرة الاجتماعية الخاصة بوسط معطى (الفلسفة، الدين، السياسة، الاقتصاد..)»(٢٢٥).

ثمة ما يدفع، فيما سبق، إلى الاعتقاد بوجود تواز بين رؤية «موكاروفسكى» للعمل الفنى وتصور «هيلمسليف» للعلامة اللغوية فهناك: «دال» و«مدلول» و«مرجع»، ونظرًا للمسافة بين الرمز اللغوى (كدال) والعمل الفنى، انتقل مدلول الأول ليصير دلالة فى الثانى، وللسبب نفسه تغيّرت الإحالة من كونها إحالة إلى عنصر واحد من السياق محدِّدة له، لتصبح إحالة إلى السياق الكلى للعمل الفنى (إبداعًا وتلقيًا) بالتفصيل الذى سبق.

والأكثر أهمية هو التوقف أمام القاعدة التى قام عليها ذلك التوازى بين العمل الفنى وبين الدال اللسانى، وذلك فى قول «موكاروفسكى» أن العمل الفنى علامة جمالية مستقلة بذاتها، فهذا الاستقلال يتناقض مع تكوينه الذى ينزع إلى الخارج حيث السياق.

إن الإحالة - فى أى نظام لسانى وغير لسانى - تمنع الاستقلال البنيوى وتفتحه على سياقات تداوله الفعلية. والمدهش، فى الخطاب النقدى الحديث، بكل أطيافه، أنه لم يُعَنَ نفسه بأكثر الكلمات ترددًا فيه وأكثرها استحقاقًا لدخول مملكة الاصطلاح: يرجع Refe، ومرجع . Reference وقد كانت جديرة بأن يقوم حولها خطاب خاص بها. ولكن شيئًا من هذا القبيل لم يحدث، وتُرك الأمر لعلم

الدلالة وفلسفة اللغة، وإن كان الاثنان على وعى بأن قيام تصوراتها كعلم رهن بما يخشى منه الخطاب النقدى الحديث على مقولاته منه، أعنى: «الذات».

إذا كانت العلامة اللسانية مكونة من: دال ومدلول ومرجع، فلكل مكون مجال اشتغاله، الأول: اللسانيات (السوسيرية) والثانى: الذات (ممثلة للمجتمع)، والأخير: العالم. وبناء على هذا فلا مجال للقول بتطابق ما بين أى مكونين دون وساطة الثالث، إذ إن المسألة تنحصر فى الإحالة، والإحالة تعنى، إضافة للتمايز، وجود مسافة بين المحيل والمحال إليه، فضلاً عن مستثمر لهذه الإحالة. وبتعبير أكثر صراحة إن الدال لا يتطابق مع المدلول، ولا يمكنه أن يفعل، إنه يحيل إلى فقط داخل منظومة التصورات القارة فى ذهن الذات والمسئولة عن التواضع على هذا الدال أصلاً.

إذا قلنا أن [د] (الدال) تحيل إلى [م] (المدلول) فتحيل إلى [س] (السياق)، أفليس من الغريب أن نعرف على وجه اليقين: تحيل من؟ ثم لا تدخل هذه الـ "مَنْ" المركزية فى كل من الدلالة والإحالة ضمن مكونات هذه العلامة المستقلة؟.. يمكننا الحديث عن منظومة كاملة من التصورات مغيّبة بهدف تنحية الذات من دائرة المفاهيم اللسانية، وذلك بفضل إهمال مصطلح «الإحالة» هذا. فلنكف - إذن - عن الوقوع فى الغواية البنيوية التى نستشفها من خطاب "موكاروفسكى"، ولا نهتم بهذا التوازى الظاهر بين اللسانيات البنيوية وسيميوطيقا العمل الفنى فيه، ولنكتف بالتأكيد على أن

العمل الفنى (والأدبى بالطبع) علامة ولكنها علامة نوعية ومتميزة تميزًا يؤسس لاختلاف مفهومها ومكوناتها، وإن أطلقت عليها المصطلحات نفسها من قبيل الدال والمدلول والدلالة.

بادئ ذى بدء نحدد ملامح الاختلاف بين العلامة/ العمل الفنى وبين العلامة اللسانية لنفك آلية التماثل بين الاثنين فى كلام «موكاروفسكى»:

١- العمل الفنى علامة مركبة من علامات، وهذا يجعلها دالاً غير قادر بذاته على إثارة مدلوله، كما هو الحال فى الدال اللسانى. نظرا لحضور العلاقات المعلّلة للتركيب بين هذه الكثرة من العلامات.

٢- ليس المدلول كيانًا ثابتًا للدال/ العمل الفنى، ولا هو محض تصور ذهنى مثار بطريقة آلية من قبل دالة، كما هو حال الدال اللسانى، للسبب السابق نفسه، أعنى: العلاقات المعلّلة.

٣- على الرغم من كون العلاقات بين تلك العلامة المركبة علاقات تعليلية، فمن منظور التلقى هى علاقات ممكنة وليست بحال من الأحوال علاقات فعلية، إنها احتمال علاقة.

٤- وإذا كان الأمر كذلك مدلولاً وعلاقات، فيمكن القول بأن الدال/ العمل الفنى علامة على الرغم من تركيبها فهى غير ناجزة بنيويا.

٥- لا مجال للحديث عن سميائية العمل الفنى من منظور العمل الفنى فى ذاته ، بل من منظور اكتماله كعلامة بكل مكوناتها وبكل وظائفها، أعنى فى سياق تلقيه.

إذن، فإذا كان التجريد اللسانى قد أسهم فى إقرار تصور علمى

العلامة يحصرها فى الدال، فإن الخطاب النقدى لم يكن له أن يتورط فى وسائل لا تمت لغاياته، وبالتالى فلا يمكن اعتبار العمل الفنى علامة إلا باعتبار اكتمالها داخل فضاء أخر مختلف عن فضاء أنطولوجيتها، هو فضاء التلقى الذى يمنحها دلالتها ويحقق علاقاتها بسياقاتها التى هى هى سياقات التلقى. إن العمل (بالصفة السابقة) هو – بكليته – «دال» يعمل أثناء تشكله دالاً على بناء أفق احتمالات مدلوله/ مدلولاته، وفى الوقت نفسه يعطّل أية إمكانية يمكن لوحدات أو مكوناته أن تحقّق ذاتيا أيا من هذه الاحتمالات أو ترجيح بعضها. إن العمل الفنى كالشعرى عند "كريستيفا"[٣٢٦] يتسم بالسلبية تجاه ذاته، بل إن سلبيته هذه هى عين فنيته.

يمكن القول أن ذلك العمل – وحده ذلك العمل – هو الدال الذى يمكن أن يوجد فى غيبة مدلول معين له، بل يوجد فى فضاء احتمالى، وحتى لو حققت قراءة ما واحداً من احتمالات هذا المدلول، فليس بإمكانها أن تغلق هذا الفضاء من الاحتمالات الأخرى.

أما عملية الإحالة التى يقوم بها الدال، ففى ظل تعدد احتمالات مدلوله/ مدلولاته الممكنة، ينكسر خط الإحالة عن فضاء كل هذه الممكنات إلى الدال ذاته، فيكثّف من حضوره وشكل هذا الحضور، موهماً بالكثير مما تعلق به الشكليون والبنيويون ومن تلاهم على اختلاف أقنعتهم، بينما تلك الكثافة ليست أكثر من انكفاء للعمل على شكلانيته بانتظار قراءة يمكنها تفعيل عملية الإحالة وإنتاج شبكة علاقاته بخارجه. ووحده القارئ العليم قادر على مثل هذه القراءة التى يتعلق بها اكتمال العمل وتجلى سيميائيته.

يبدو للنظرة الساذجة أننا - بفضل قراءة القارئ العليم - قد خرجنا من دائرة الصفة التى للنقد: «الأدبى»، وهى الصفة نفسها الموصوف بها النص كذلك، وبدأنا رحلة مجهولة الحدود مسبقًا. والأمر على العكس تمامًا من هذا، فبمجرد أن نقر بالمقاربة الثقافية التى تعتبر أن النص "جزء من شبكة القوة التى يتعمد شكلها النصى التعتيم (عليها).. وهكذا فقوة النقد الموازية تتمثل بإعادة النص إلى شىء معين من الوضوح. وعلاوة على ذلك: إذا كانت بعض النصوص تلبس لبوس نصيتها،... لأن مصادرها فى القوة كانت إما مدموجة فى صلب سلطة النص كنص أو مطموسة، (و) تكون مهمة الناقد المجتهد لعب دور الذاكرة الموازية للنص"(٣٢٧)..

إن السرد أكثر أجناس الأدب تطابقًا مع هذه المقاربة، وإنه أكثر هذه الأجناس إلحاحًا على طلب مثل ذلك الناقد الذى يستطيع أن يخرج ويدخل إلى النص مؤولاً الجمالى بالمعرفى وناسجا شبكة من العلاقات التى توائم بين المعرفى والجمالى. وقيمة السرد وخصوصيته أنه لا يقدم لنا نصًا لغويًا، بل يقدم عالمًا متخيلاً يتوسل بالنص لكى يوجد، فهو جنس إحالى بامتياز، وما لم نقله فى الإحالة، كما سوف نرى بعد، أنها لا قبل لها بفصل ما تحيل إليه عن علاقاته، ولا إمكان الفصل هذا يؤسس لمداخلات لا محدودة للمحال إليه على الدال، وإذا كان الأمر كذلك، وهو كذلك فى زعمنا، فلا مجال للبحث عن نصية للنص السردى، بل إن «تناصية» النص السردى هى محض خطوة تجاه الغاية التى تحكم قراءة القارئ العليم، أعنى بناء العالم الممكن للنص السردى.

إن الخاصية الإحالية المميزة لجنس السرد فى زعمنا هى المسئولة عن بناء إستراتيجيات القراءة، كما هى مسئولة عن اشتباهها بالنص المقروء إلى حد الاتّصاف بصفته (الإستراتيجيات النصية عند «إيكو»). فلنؤكد أولاً أنه لا إحالة، بمعناها المتداول والعام، إلا أن يكون اتجاهها إلى الواقع/ العالم، ولما كان السرد لا يقدم - إطلاقا - صورة مرآوية لهذا الواقع/ العالم، فإن عملية الإحالة لا تحدّد ولا تعين شيئًا ما وإنما تأخذ النص إلى خارجه وحسب، لتحدد - بالتالى - مسافة ما بين المحيل السردى والمحال إليه الواقعى من اختلاف أو تشابه، وليبدأ القارئ فى بناء التمفصلات، ليس بين السرد والعالم فقط، بل بين السرد والعالم والقراءة معًا. وهذا التمفصل الثلاثى يؤسس لثلاث وظائف هى على الترتيب حيث يؤدى بعضها إلى بعض ولا بد:

١- يملأ الثغرات والفجوات القابلة للملء بتأويلاته.

٢- يؤوّل وجود بعض ما لا يقبل الملء من الثغرات والفجوات النصية.

٣- ينظّم وعى القارئ على هيئة أسئلة، منها ما هو خاص ومنها ما هو عام (ربما تصل حد بناء منظومة استفهامية) يطرحها على النص.

٤- يزوّد القراءة بكل ما سيمكنها من الفعل فيه من استراتيجيات.

٥- بناء سيناريوهات (فرضيات بناء مكتملة) المعنى الممكن.

ولا تتوقف واجبات القارئ العليم عند تحقيق واحد من سيناريوهات المعنى فى الخطوة الأخيرة السابقة، فالسرد ليس

محض تمثيل محفليّ لتقابلات قيمية بسيطة موجودة بدءًا وقبليًا، كما هو الحال فى خطاب «جريماس» السيميائى. فلئن كانت الفنون - كما يقول «بيير جيرو»: "تمثلات للطبيعة والمجتمع.. حقيقية أو متخيلة، مرئية أو لا مرئية، موضوعية أو ذاتية"(٣٢٨) فلا شك أن الفنون تتفاوت فيما بينها بحسب درجة هذا التمثّل وصولاً إلى التمثيل، والسرد - من بين أجناس الأدب عمومًا - يقوم على هذا التمثيل أساسا، بل إنه الفن اللغوى الذى يستمد فنيته من الحاجة الاجتماعية، إن لم نقل الضرورة الاجتماعية، لإنجاز التمثيل هذا.

وعلى هذا فالقارئ العليم ما إن يحقق واحداً من سيناريوهات المعنى الممكن حتى يصبح إزاء المهمة الأخيرة، وهى استظهار العالم المتخيل أو الممكن الذى ينطوى عليه هذا المعنى. وليس استظهار العالم الممكن غاية فى ذاته، وإنما لمقاربة أعلى، وأعنى اكتشاف العلاقات القائمة بين هذا العالم الذى يقدمه الخطاب السردى (من خلال الأفعال والأحداث والوظائف وطرائق صياغة ملفوظه.. إلى آخره) وبين العالم الواقعى، هذه العلاقات التى لا نفضل حصرها بالعلاقات المنطقية كما يذهب بعض السيمانيين التأويليين، إذ لا نفضل - بدءًا - أى تحديد مسبق لاتجاهات ممارسة القارئ الفعلى، فكل الصفات ممكنة بحسب ما يراه القارئ وتزكده قراءته.

هذا التعالق (التمفصل) بين العالمَيْن الممكن والواقعى يؤسس لفاعلية مفهوم أسلوبى مهمل فى كل النظريات الموجهة إلى القارئ، ليس فقط، بل كان إشكاليًا فى خطابه الأصلى. هذا المفهوم هو: «الانزياح» أو «الانحراف»، والذى يعنى: "الخروج عن العرف

التقليدى للغة، ويتدرج من اللغة العادية إلى اللغة الأدبية. وداخل اللغة الأدبية بانحرافها عن التقليد السائد إلى أنظمة جديدة وهكذا ليفتح الانحراف بذلك أفقًا جديدًا فى البحث عن المؤشرات الأسلوبية عامة[٣٢٩]..

وقد كان المعيار الذى يقاس إليه الانزياح أو الانحراف هو السبب وراء إشكاليته التى استحال حلها بالوضوح المطلوب للمصطلحات.. أما هنا فمعيار الانزياح هو العالم الواقعى، وهو ماثل مثولاً لا خلاف عليه، الأمر الذى يحدد المهمات التالية:

١- تحديد وجود الانزياح بوصف العالم الممكن.

٢- تحديد مسافة الانزياح وإعطاؤها مفهومها.

٣- تحديد الكيفية التى يتم بها هذا الانزياح.

٤- تأويل كل من الانزياح ومفهومه المتحقق وكيفيته.

وبهذه الخطوة الأخيرة، نكون إزاء تحول جذرى فى قراءة النص السردى، إذ إن عملية التأويل هذه ستؤدى إلى صياغة عدد من المقولات، تقلّ أو تكثر، وتؤسّس لأفق جديد من تأويل النص السردى. أعنى الأفق الثقافى، حيث يتم تحليل المنطق الكنائى واكتشاف الأنساق المسئولة عن ضبطه لعلاقة العالمين ببعضهما البعض. وهنا لا مجال لفاعلية الاستعارات المسئولة عن قيام المنهج، وتحديداً كل الذوات الافتراضية أو الضمنية، إننا - هنا - إزاء المؤلف الحقيقى الذى يسند إليه العالم المتخيل المقدم سرديًا، وإزاء أدوار اجتماعية تلعبها الشخصيات (بشكل رمزى) وإزاء شفرة نوعية تمثّل النسق الضابط لجميع الأنساق المسئولة عن سلوك الشخصيات وعن تصوراتها وطبيعة

انفعالها الصادرة عنها، بل الأيديولوجيات الكامنة خلف التعدد اللغوى أو الهجنة اللغوية. وما تخفيه من صراعات.. وبكلمة إن نموذج الاتصال يتحقق بلا أية استعارات أو كنايات، ولا حتى أقنعة مصطلحية، فكل شيء يأخذ سمة من مُسماه مباشرة.

السياق العام

السنن (أنساق ثقافية)

المرسل/ المؤلف الفعلى ـــــــ المرسل إليه/ القارئ الفعلى

الرسالة (عالم متخيل)

قناة الاتصال (خيال جمعى)

إننا كذوات (اجتماعية) وباختلاف أدوارنا، نؤسس - بحكم الصفة الاجتماعية التى نمتلكها كأفراد - مجموع سلوكياتنا وفقًا لأنساق ثقافية قارة فينا عبر زمننا الاجتماعى، وذلك من خلال آليات استيعاب غير مفكر بها نظرًا لبداهتها البالغة. ولا يشذّ الأديب، كفرد اجتماعى، عن هذه القاعدة، ولا تمثل ممارسته الإبداعية إلا سلوكًا من تلك السلوكيات (وكذلك تداول نتاجات تلك الممارسة). وهذا ما يجعل من القراءة الثقافية للأدب عمومًا مستوى لا بد من أن ترتفع إليه القراءة. والغاية من القراءة الثقافية للأدب ليست إعادة موضعة الأدبى داخل السياقات الفعلية لإنتاجه وتلقيه، ولا هى محاكمة الأدبى باكتشاف الأنساق الرجعية فيه كما حاول هذا «د. عبد الله الغذامى» إنما هى غاية أكثر تعلقًا بالنقد الأدبى(٢٣٠) تتيح استكمال

مهماته باكتشاف البنى الأكثر عمقًا فى النص والتى تمثل البعد الاجتماعى للجمالية الأدبية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فبفضل القراءة الثقافية للنص الأدبى يمكن له أن يأخذ موقعه من الأنساق الثقافية ذات الصلة.

قلنا: إن نموذج الاتصال ينكشف، سرديًا، عن حقائقه نواتًا:

١- مرسل (مؤلف فعلى).

٢- مرسل إليه (قارئ فعلى).

وكذا عوامل:

٣- سياق (عالم واقعى).

٤- شفرة (أنساق ثقافية).

٥- رسالة (عالم متخيل).

٦- قناة اتصال (خيال جمعى).

صحيح أننا سمينا ما سبق حقائق، ولكن السؤال: بناء على هذا التصنيف لأطراف نموذج الاتصال وعوامله، كيف يتحقق الاتصال؟.. أيضًا، ألا ينطوى مفهومنا عن الاتصال على مجازية ما؟

بداية، إذا كان المؤلف الفعلى قد توارى مرتين (لأسباب غير منهجية أصلاً، إنما لموقف المناهج السردية مما كان سائدًا، بهدف النبذ والإقصاء) مرة خلف مفهوم المؤلف الضمنى، وأخرى خلف السارد، فالدخول بالدالّة النصيّة التى كان خلف تشكلها القارئ الفعلى (العليم) إلى العالم الممكن صعودًا إلى مستوى القراءة الثقافية، يُظهر أن ما كان يحجب المؤلف الفعلى لم يعد قائمًا، بل إن إفصاحه عن خطاب أسهم فيه بنصه، أعنى خطاب الثقافة، يصبح

ضرباً من الوهم الفكرى. إذ إن التفاعل الثقافى بين أفراد المجتمع - وإن كان عبر نصوص الأدب - يستحيل تصور حدوثه بين ذوات افتراضية.

وأما الشفرة فإنها مستخدمة على مفهومها الذى لها عند «رومان جاكوبسون» وعلماء الاتصال بوجه عام، أعنى النظام المشترك بين طرفى الاتصال الذى يمكّن المرسل من أن يصوغ رسالته، والمرسل إليه من أن يتفهمها. وبدهىّ أن كل سنن تابع لنوعية الرسالة. فإذا ما كنا إزاء رسالة ثقافية ضمنية (ونعنى بضمنية أنها على مستوى الفهم والتصور لا مستوى التدليل اللغوى) فإن الشفرة لن تكون لغوية مطلقًا، وإنما سوف تستمد نوعها من نوع رسالتها (الضمنية) أى ستكون شفرة ثقافية. ليس فقط، وإنما على هيئة الشفرة اللغوية. أى عدد متنوع من الأنساق تندرج فيه المقولات، ثم تنتظم هذه الأنساق فى نسق جامع، أو قيما سماه «د. الغذامى»: «نسق الأنساق»، وهو الذى يوكَل إليه بناء المقولة الكبرى القادرة على تأويل التقابل ما بين العالمين: الواقعى والمتخيل. وكذلك الأمر مع السياق، إذ لا نخرج به عن المفهوم الذى له بل نستخدمه - هنا - بكل ما يعنيه، وبخاصة فى التداولية، باعتبار أن "كل فعل تواصلى يتحقق فى موقف سياقى فى الفضاء الثقافى والاجتماعى الذى يشكل حوالية (يعنى: ما حول) النص"[٢٢١].. غير أننا نشير إلى هذا الفضاء الثقافى والاجتماعى بالعالم الواقعى لنلفت الانتباه إلى مثوله بناء مكتملاً وناجزًا، فهو ليس مجرد محتوى يؤطّر ما فيه كيفما اتفق. وهذا تصور يلتقط أهم العناصر المفهومية فيه، أعنى كونه بنية.

ومع الرسالة نحن بحاجة إلى تفصيل، وإن لم يعن هذا أننا نستعمل المصطلح خارج كونه القصد الاتصالى لكل من طرفى الاتصال.

إن الرسالة، أية رسالة، تكون قيد عدد من التحولات أثناء تلقيها، حتى تمتلك كامل ماهيتها كرسالة باكتمال عملية تلقيها، فكأننا نطلق مصطلح «رسالة» باعتبار ما سيؤول إليه هذا المظهر اللغوى، بمعنى أن التوالى الخطى للدلائل لا يمنح الرسالة اسمها، بل كفاءتها التدليلية فحسب، هذه الكفاءة التى تظل مستترة خلف المظهر الدلائلى حتى تكشفه القراءة عنها. وإذا كانت القراءة قد وصلت حد بناء العالم المتخيل الذى للرسالة السردية، فلا جرم أن سميناه باسمها. فقط هى قناة الاتصال مؤولة بما يتلاءم مع تصورنا الاتصالى، وهو تأويل شديد الموضوعية. فالرسالة حين تكون ضمنية تكون أداة تلقيها، أيا كانت، هى قناة اتصال مفترضة من قبل المرسل ومستعملة من قبل المرسل إليه، وهى - فى حالة العالم المتخيل - المخيلة (ملكة التخيل) أو الخيال (الفعل نفسه) وهى قناة اتصال فاعلة وليست سلبية، أى أنها لا تصرفها بالرسالة التى تحملها، كما تتصرف الوسائط الحاسوبية بما تحمله من رسائل، مع الفارق طبعا. إن نموذج الاتصال يقوم ويتحقق فرفاه تحققا فعليا بما يستدعى ذلك من نظر فى عوامل الاتصال الأخرى على ضوء ذلك التحقق. ويبقى أن نتأمل فى كنه الرسالة على ضوء علاقاتها بالسياق وطبيعة شفرتها أو شفراتها، وهو التأمل الذى أرجأته الخطوات الأربع السابقة..

ومن طبيعة الثقافى والاجتماعى أن يدخل إلى أية ممارسة إنسانية سواء بوعى أو بلا وعى من الذات الفاعلة، والنص السردى

يقدم عالمًا متخيلاً كاملاً يمثّل وجهة نظر للفضاء الثقافى والاجتماعى الذى يطلق عليه السياق، وكأنه يعيد بناء هذا الفضاء أو هو يقوم بهذا بالفعل. ومن ثم فلا بد أنه ينطوى على مجموعة من المقولات الثقافية التأسيسية، وليس التحليل الثقافى إلا اكتشاف هذه الأنساق وضبطها فى نسق أعلى. أما هذه الأنساق فقائمة فى العالم الممكن، وأما نسقها الضابط فهو نتيجة يتوصل إليها القارئ الفعلى إذ يمنح تلك الأنساق المقولة الثقافية الجامعة لها والموحدة لتنوعها.

نخلص من كل ما سبق إلى أن من فنون الأدب ما تتعطل تمامًا فنيته إذا ما نزع المنهج النقدى نحو التجريد فى تناوله، وربما كان السرد أشد هذه الفنون تأكيدًا على هذا الذى نقول. فالسرد - من جهة موقع لغته - بين قطبى وصف المعنى اللغوى: الوضعى والمجازى، ينتمى إلى القطب الأول الذى يعد ألصق بالتداول الاجتماعى للغة من سواه. فهو من حيث موضوعه، يقوم على ما يمكن تسميته التمثيل الأدبى للدراما الاجتماعية، أكان واقعيًا إلى حد الوثائقية، أم كان تخييليًا إلى حد الغرائبية. وهاتان السمتان تؤكدان على ضرورة حضور طرفى الاتصال السردى حضورًا فعليًا فى بناء أية منهجية لمقاربته.

أخيرا، فإنه من المسلم به أن لكل فعل فاعلاً، وأن نوعية الأول من طبيعة الآخر ولابد، وكذلك القراءة باعتبارها فعلاً. وإذا ما كان الإبداع فعلاً غير منكشف كلية للمبدع نظرًا لأبعاده السيكولوجية، فعلى عكسه تماما فعل القراءة باعتباره فعلاً معرفيًا بامتياز، وكل معرفة هى مجموعة من الانحيازات اختارت ذات متعينة زمانًا ومكانًا وشخصية عناصرها ومنحتها بنيتها وسيّجت هذه البنية بعدد من

الحجج والبراهين المؤكّدة على مصداقيتها فى علاقتها بموضوعها.

وإذا كان بعض فلاسفة العلم المتأخرين (المابعد حداثيين) يرون أن العلم ليس أكثر من تواطؤات اجتماعية، فإننا - على الرغم من تحفظاتنا على المقولة السابقة فى مجال العلوم - نرفض أن يكون شرط حضور المنهج النقدى أن تَغيب أو تُغيَّب ذات القارئ، أيا كان نوع هذا المنهج، أيا كانت قوة التواطؤ عليه. وفى قراءة النص الأدبى، نرى أن ما يحدث هو مجموعة تأويلات لا تواطؤات.. تأويلات من قبل الذات القارئة لكل من: مفهوم الأدب، ومفهوم النوع الأدبى، ومناهج النقد، والنص الأدبى، بشكل يجعل ناتج القراءة بمثابة تعاضد بين فرديتين: فردية النص وفردية قارئه، على قاعدة التأويل.

إن الأدبية - من وجهة نظرنا - هى لغة القيم الفائضة عن أية قراءة، وأى غياب أو تغييب لذات القارئ لن يكون إلا على حساب النص نفسه. فالنص الأدبى أكثر اتساعا من أن تُقيد قراءته بشىء، إذ إن أدبيته تفترض قدرا غير هين من الحرية لقارئه. وهو - على الرغم من هذا - يظل طاويا على قيم فائضة عن قراءته. فكيف بأدبية النص وقد رسم المنهج للقارئ حدود فعله ووجّه خطواته ومراحلها؟

ومن جهة أخرى، فإن أنواع الأدب تتفاوت فيما بينها على قاعدة تصرفها بنموذج الاتصال والالتزام به. فإذا كان الشعر يتأوّل أكثر عوامل الاتصال إلى حد التغريب، وذلك لصالح نصه/ رسالته. فعلى العكس تماماً، يوظف السرد كافة هذه العوامل إلى حد الوصول إلى التطابق معها. وهذا يعنى الحضور القوى والفاعل لطرفى الاتصال: المرسل/ المؤلف، والمرسل إليه/ القارئ الفعليين أو الواقعيين.

ما زلنا على زعمنا أن السرد هو هذا النوع الأدبى الوحيد الذى يستثمر ويوظف كافة عوامل الاتصال فى إنتاج أدبيته، ولا يعقل أن يتناقض المنهج النقدى مع طبيعة النوع الذى ينتمى إليه النص موضوع التطبيق على مستوى البدهيات، وإذا حدث فلا يعقل التسليم للمنهج بهذا التناقض مطلقا. ومن عدم التسليم للمنهج بحقه المزعوم فى تجريد الذات لبناء مقولاته وإجراءاته، لا بد من البحث فى مفهوم القراءة، وفى طبيعة النص المقروء، وفى المعطيات النقدية التى تقدمها المنهجيات المختلفة، ليس بهدف مراجعة هذه المعطيات ولا الحوار معها، وإلا كان من المفترض إجراء قراءة موسعة لكل المناهج النقدية، بل كل ما يهمنا منها هذا الذى يمكنه الإسهام فى بناء تصورات جديدة عن القراءة والقارئ. فثمة مسافة تسمح بالكشف والمراجعة والانتقاد، كما حدث مع واحد من أعلام التأويل السيميائى: «إمبرتو إيكو».

وبين قطبى الرفض للبنيويات والقبول المشروط للسيميائيات التأويلية، ذهبنا إلى البحث فى خصائص النوع السردى منتقلين منها إلى الوجود الضمنى الذى أقرته السرديات، ومناقشة الضرورة التى حتمت ليس مجرد الاعتراف بفاعلية الاتصال بالنسبة للسرد، بل استثمار هذه الفاعلية ولكن تحت الشرط البنيوى: التجريد.

صحيح أن تجريد القانون من الظاهرة الواقعية ضرورة علمية، ولكن من قال أننا فى إبداع الأدب وقراءته فى دائرة العلوم!! وبالانتقال إلى السيميائيات التأويلية، تتبلور نتائج الاختلاف مع السرديات وتوظَّف لتحريك المقولات السيميائية عن مواضعها وكشف

الأقنعة التأويلية التى تتخفى وراءها بعض المقولات من قبيل الاستراتيجيات التأويلية والقارئ النموذجى. ولكن هل من نتائج؟..
يمكن إيجاز أهم نتائج فيما يلى:
- اعتبار الجذر الاجتماعى للسرد وكذلك خصائصه كنوع أدبى. يؤسس لضرورة نموذج الاتصال فى قراءته.
- اعتماد نموذج الاتصال فى قراءة السرد يؤسس لفاعلية القارئ الفعلى بمحدداته الشخصية وانحيازاته.
- لا يتجلى كمال حضور هذا النموذج إلا بإنجاز القراءة.
- إذا كان «بارت» قد تحدث عن درجة صفر الكتابة، فلا توجد درجة صفر مقابلة فيما يخص القراءة، فلكل قارئ تصوراته المسبقة عن الأدب وأنواعه ونصوصه، وهى معرفة تمارس حضوراً فاعلاً أثناء القراءة.
- لا يمثل المنهج النقدى - أيًا كان نوعه - إلا عنصرًا من عناصر الخلفية المعرفية للقارئ.
- تجريد القارئ الفعلى، فى منهجيات قراءة السرد، ليس واقعًا بقدر ما هو مجرد إجراء، ويخص نوعًا من أنواع القراءة فحسب.
- تتعدد أنماط قراءة القارئ الفعلى ولا تتناقض، بل يؤدى بعضها إلى بعض بدءاً من قراءة اللذة فالقراءة النصية فالقراءة الثقافية.

وخلاصة هذه النتائج أنه لا ضرورة منهجية تفرض تجريد الذات ونفيها من فضاء فعلها والتأثير فيه، بل أكثر من هذا، نحن نزعم أن التجريد المنهجى يُفقد القراءة مستوى من أهم مستويات مقاربة النص السردى، أعنى المستوى الثقافى، إذ لا يعقل أن الأنساق الضابطة للعلاقات بين داخل النص وخارجه يمكن أن تبنيها ذات

افتراضية، بل لا بد من أن تكون ذاتا فعلية متعينة: زمانًا، مكانًا، وجهة نظر، وتتحمل مسئوليتها عن قراءتها. وإذا كان الأمر كذلك، وإنه لكذلك، فمداخلة الذات أولى على المستويات الأدنى.

أخيرًا، لم يكن من همنا - مطلقا - أن نهدر قيمة المناهج النقدية، فقد توسلنا بالكثير الكثير من رؤاها، وخصوصا السردية منها. ولا أن نقترح بدائل جذرية لها، فليست أخطاؤها المعرفية مطلقة الخطأ، بقدر ما حاولنا عدة أمور أهمها:

أولا: جسر المسافة الفارقة بين خصائص الجنس الأدبي ومنهجياته.

ثانيًا: وضع الذات القارئة ضمن مسارات التحليل السردي.

ثالثا: إضاءة لأبعاد بعض مصطلحاتها وفق اختلافنا معها.

إننا نفتتح الدعوة لمغادرة المساحة البنيوية، الصريحة أو المقنعة، والكف عن المقولات العدمية بدءًا من إلغاء الذات إلى إعلان نهاية التاريخ، ومن ثم إعادة الحق إلى الذات الموسومة بهوية وثقافة نوعيتين في أن تسم جميع أفعالها، وليس فعل القراءة فحسب، بخصوصيتها. فالفريضة الملحة - الآن - هي الدفاع عن الخصوصيات على جميع الأصعدة. وليس كخطاب البلاغة العربية علم يمكنه، بقليل من العمل عليه، أن يقيم حوارا كفئا مع المناهج الغربية، دونما تجريد، فعلم يؤسس مقولاته بناء على مقام المتكلم ومقتضى حال المستمع، فضلا عن جماليات الخطاب هو علم لا تسمح أصوله الأوّلية بأيّ تجريد.

كأنها خاتمة
فى الطريق إلى بلاغتنا

السرد جنس أدبى، ولكنه ليس كبقية الأجناس، فجمالياته فى
تقنياته، بينما لغته لغة الناس إذا حكوا، إلى الحد الذى لا تُعاب
بنزولها فى سلَّم الفصاحة، وقد تُنتقد أشد الانتقاد لو أنها أوغلت
صعودا فى هذا السلَّم، اللهم إلا إذا كانت من الإعجاز إلى حد
الجمع بين الإبانة والدرجات العلى من اللغة كما هو الحال فى لغة
النص القرآنى. وكون لغة السرد كذلك يجعلها مفتوحة على كل
ألوان الخطابات انفتاحها على كافة أصناف الموضوعات، حتى ليبدو
التناصّ وكأنه حتمية سردية، حيث تجتمع فيه حالتا القصد إلى
التناص واللاقصد إليه، فنجد تناصا مرشَدا ومراقبا فى حالة قصد
المؤلف إليه، ويجاوره ويتفاعل معه تناص آخر حرّ لم يقصد إليه
المؤلف يتجوّل فى النصّ كيف يشاء مقيما علاقاته دونما رقابة أو
ضبط أو ترشيد.

وهذه الخصوصية التناصيّة تجعل من السرد الممارسة الإبداعية الوحيدة المفتوحة، بحكم جنسها، على الثقافى انفتاحا مؤسّسا لهويته. إن للسرد موقعه المتميز من ثقافته التى ينتمى إليها، بحكم أعرافه الاجتماعية واللغوية، كما رأينا فى الفصل الأول. وكلما توثقت العلاقة بين ممارسة ما والثقافة صار من الخطأ، بل من الخطر، تغريب (من الغربة لا الغرب) هذه العلاقة، وإن لحساب قراءة النص السردى. وغياب نقد للنظرية السردية الغربية مضافا إليه غياب تراثنا - وهو من ثوابت مكونات ثقافتنا - عن الإسهام فيها يرفع هذه النظرية إلى مرتبة العالمية، وهو ما تنقده وتنقضه طبيعة "السرد" نفسها. صحيح أن السرد/ الممارسة يعود إلى أصول لا تكاد تختلف من ثقافة إلى أخرى، ومن ثم لا فضل لغربى على شرقى فيها إلا بالنص، ولكن تلوينات هذه الثوابت لها خطورتها إذا ظنناها ثوابت هى الأخرى، إذ إنها موسومة بالثقافة المنتجة لها، وبأيديولوجيا هذه الثقافة ولا بد.

من هنا كان مبدأ هذه الدراسة الذى حاولت ألا تحيد عنه هو قراءة الخطاب العربى عن منطوقه المباشر أو غير المباشر عن "السرد"، بدءا من مهاده التراثى، ووصولا إلى النسق التواصلى: (مرسل - مرسلة - مرسل إليه) وفى ثنايا ذلك، كانت مساءلة الخطاب الغربى السردى عما يتناقض مع تصورات ثقافتنا ومع منطق إنسانها العربى المسلم. فإن الإلغاءات الغربية التى تمت على الذات والتاريخ، فى تصورنا، ذات مقاصد أيديولوجية أكثر منها شرائط منهجية. هذا بالإضافة إلى أن التجريدات التى اصطنعتها

السردية الغربية لما يتأبّى على الإلغاء من النص السردى قد أشكل هو نفسه.

إذن، فقد قامت هذه الدراسة على محورين، الأول: قراءة منجزنا العربى بحثا عمّا يخص السرد إن نصا أو تأويلا، بالمفهوم الأصولى لكل من النص والتأويل. والآخر: نقد النظرية الغربية عن السرد سواء فيما لم يستقم منهجها له، أو ما فرضته أيديولوجيا الغرب عليه. ولعل نتائج درس هذين المحورين أكثر من أن تحصى. ونكتفى منها بما حققته فصول الكتاب.

أما أهم النتائج مما لم يستقل بها فصل، وإنما ظلت شائعة فى كل الفصول، فقد كان منظورنا للبلاغة العربية، هذا المنظور الذى ربما بدا للبعض صادما، وربما تراءى لآخرين - ونحن منهم - محققا شروط النهضة والحداثة لواحد من أهم مكونات تراثنا: الخطاب البلاغى..

لى اختلافية حداثتنا

بدءا، لا حداثة متصوّرة بلا تراث، وأسماء غربيين بدءا من "أفلاطون" ووصولا إلى "كانت" و"هيجل" كانت حاضرة حضورا نوعيا فى خطاب الحداثة الغربية. ومن عجيب الدعاوى عندنا تنادى حداثيينا إلى القطيعة مع التراث لهذا السبب أو ذاك، ولسنا بصدد مناقشة أسبابهم، ولنفترض جدلا أنها صحيحة، فبأية صفة سنصف هذه الحداثة وهى تنغرس غربية الشكل والجوهر فى ثقافة محكومة سلفا بما يدْعون للقطيعة معه. !!

إن حداثتنا -- وبالتشديد على الضمير المتصل فى الكلمة - يجب أن تكون حداثة عربية، كما الحداثة الأخرى حداثة غربية، فلا حداثة بلا صفة تحدّد هويتها وتميّزها من بين الحداثات الأخرى. والجمع الوصفى بين الهوية والحداثة يؤسّس - بدءا - لحتمية الاختلاف والتميّز بلْهَ التمايز، وتمنع - حتما - من السقوط فى التبعية ومن ثم غياب الخصوصية. ومفهوم الهوية إن لم يكن مكافئا لمفهوم التراث فهو مؤسس عليه، ومن هنا خطورة القطيعة مع التراث وفداحة الاغتراب عنه وخطأ بل خطيئة الظن بإمكان قيام حداثة عربية بهذا وذاك. وحداثتنا القديمة، أعنى تراثنا، ابتدأت من تصوّر كونيّ مكتمل قدّمه النص الدينيّ الإسلاميّ، وتحديدا "القرآن الكريم"، وظلت تنمو وتنضج حتى اكتملت ضمن ذلك التصور فلم تكد تخرج عليه، لذا كان للغة العربية، بحقول درسها المباشرة وغير المباشرة، مركزيتها فيه، ومن ثم فلا عجب أن يبتدئ العقل العربى المسلم مسيرة حداثته منها ومن كل ما يستوجبه فهم "القرآن الكريم". وذلك التصور الكونى يقوم على أساس المصدر الإلهى للعالم باعتباره مخلوقا لله سبحانه وتعالى، ثم التمييز بين المخلوقات، فمنها ما هو مسخَّر فهو قائم على نظام لا يتخلّف مطلقا، ومنها ما هو ميسّر فهو قائم على حرية غير مشروطة مطلقا، ولكنها فى الوقت نفسه حرية مسئولة. وتسخير الأول قائم لحساب الآخر ولمضاعفة مسئوليته. وإزاء مطلق الحرية وكامل المسئولية، كان لا بد من "كتاب" إلهى يحمله رسول من الخالق إليه يبيّن للكائن الميسّر ما يجب وما لا يجب "لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى اللَّهِ حُجَّةٌ بَعْدَ الرُّسُلِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزاً حَكِيماً" (النساء: من الآية١٦٥)

وذلك لأن ثمة عودا وحسابا وجزاء بعد..

إذن ثمة نسق اتصالى بين الخالق "المرسل" سبحانه وتعالى جل اسمه وبين خلقه (الميسَّرين): "المرسَل إليهم" (الناس) و"رسالة" كتاب إلهى، ورسول معصوم (من كل عناصر التشويش)، قال تعالى يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ" (المائدة: من الآية٦٧)، فهو - إذن - بمثابة "قناة اتصال" أو لنقل قناة إبلاغ، و"السياق" فتفاعل المرسل إليهم مع الرسالة رفضا واستجابة ومحاجّة الرسالة معهم، وأما "السنن" فكان محور اهتمام علماء المسلمين ودرسهم فيما عُبِّر عنه بمصطلح "الإعجاز" الذى اشتبك بالدرس اللغوى والنحوى والدلالى والبلاغى وحتى الأدبى. بل لا يكاد علم من علوم العرب أو معرفة من معارفهم ينفك من هذا النسق الاتصالى والتصور الكونى الذى يؤسس وفقا له. ولعل هذا كان السبب وراء معظم المعارك الفكرية التى عرفتها الثقافة العربية الحديثة والتى كان أحد طرفيها المحافظون أما الطرف الآخر فلا نورِّى عن كونهم مستغربون بحق. حداثتنا التى ننشدها الآن ضد الطرفين معا ، فحضور الدينى أساسا للعلمى والمعرفى يحتّم على حداثتنا ألا تنفك عنه، بل أن تؤسس على ثوابته، وتستثمر ما يمكن استثماره من مقولاته، وتعوِّض ما ينقصه من أية ثقافة كان هذا التعويض، ولكن بشروط[٢٣٢] تحفظ على الهوية ثوابتها وتضبط حركة التواصل مع الآخر، فلا يكون كله أخذا منه ولا يكون كله ردا عليه وإنما نأخذ منه ونرد، ومعيار كل من الأخذ والرد هو "ثوابت الهوية - التراث"..

ربما لم يتعرّض منجز عربى لسهام النقد المغرض وغير المغرض كما تعرضت البلاغة العربية. أما النقد غير المغرض، فإنما هو وجهة نظر تستحق الوقوف عند مضمونها وامتحان ماصدقاته. أما النقد المغرض، فإنه يعرف ما يقول؟، ولماذا يقول؟، وكيف يقول؟ فهو ينطلق من وعى شديد الصواب بما لم يلتفت إليه المدافعون عن البلاغة العربية والذين غالبا ما دخلوا فى مجادلات علمية تفصيلية من داخل الخطاب البلاغى، دونما دخول موضوعى إلى أيديولوجيا ذلك النقد المغرض.

ومن وجهة نظرى، فقد أفلح النقد بنوعيه فى تحقيق غاياته المسكوت عنها، أفلح فى أن ظل الخطاب البلاغى على حاله قائما فى خطابه لا يكاد يتجاوز قرون نشأته ونضجه من القرن الثالث حيث "البيان والتبيين" (ت: ٢٥٥ هـ) إلى القرن السابع حيث "مفتاح العلوم" للسكاكى (ت: ٦٢٦ هـ)، وظللنا فيه كما ظل فيه أهل القرون الأربعة التى أشرنا إليها. فقد كان هؤلاء مشغولين بإنتاج هذا الخطاب وتلقيه، لا بالتفكير فيه ولا بالنظر فى فلسفة نشأته التى حكمت تطوره ونضجه.

فى اعتقادنا أن البلاغة العربية لم تنشأ حول "الشعر"، فقد انفردت بدراسة هذا الجنس كتب النقد والطبقات والموازنات وما إليها. كما إنها لم تنشأ حول "النثر" فقد كان لهذا الجنس - كذلك - كتبه. ولا هى نشأت حول "القرآن الكريم" بشكل مباشر، وإن كان البعض يعدّون كتاب "مجاز القرآن" لأبى عبيدة (ت: ٢١٠ هـ) مؤلفا بلاغيا فيربطون بين نشأة البلاغة العربية والقرآن الكريم، والكتاب ليس فى البلاغة، بل إن له

أسماء أخرى رصدها محقق الكتاب (د. محمد فؤاد سزكين) من قبيل غريب القرآن و معانى القرآن و إعراب القرآن(٣٣٣) يلحقه بالتفسير، وبالتفسير اللغوى على وجه التحديد. يقول محقق الكتاب: .. ومهما كان الأمر، فإن أبا عبيدة يستعمل فى تفسيره للآيات هذه الكلمات: مجازه كذا، وتفسيره كذا، ومعناه كذا، وغريبه كذا، وتقديره كذا، وتأويله كذا.. بمعنى هذا أن كلمة: المجاز، عنده عبارة عن الطرق التى يسلكها القرآن فى تعبيراته، وهذا المعنى أعمّ بطبيعة الحال من المعنى الذى حدّده علماء البلاغة للمجاز فيما بعد(٣٣٤)..

إن كتاب "أبى عبيدة" - فى رأينا - أقرب إلى التفسير منه إلى البلاغة.. والرأى لدينا، أن البلاغة العربية نشأت على هامش المعارك الفكرية حول "القرآن" قديم هو أم مخلوق؟ وبأى شىء هو معجز؟ وإن كان معجزا بنظمه، أهو نظم معان أم نظم ألفاظ؟.. هى ذى أسئلة يأخذ بعضها بعلامات استفهام بعض ويؤدى بعضها إلا بعض، ولعل من شواهد ما نذهب إليه أن يكون أول مؤلف فى البلاغة: "البيان والتبيين" هو عينه أول من قال بإعجاز القرآن بنظمه وأول من ألف فى هذا الوجه من الإعجاز الكتاب المفقود: "نظم القرآن".

أزعم أنه، فى مرحلة النشأة لأى علم من العلوم، يكون موقع الهامش المعرفى من أكثر المواقع غنى على الإطلاق، فهو - من جهة - يحرر العلم الناشئ من تقييدات المتن، وهو - من جهة أخرى - يستهدى بهذا المتن فى بناء ذاته. وهكذا كان الحال فى نشأة البلاغة العربية..

وكما سبق القول، فنحن لا نذهب مذهب من رأى "القرآن الكريم" نثرا ما دام ليس بشعر.. القرآن الكريم جنس نفسه، فما هو بشعر ولا هو بنثر، وإذا كان يخرج من الشعر بغياب الوزن، فإنه يخرج عن النثر بحضور إيقاعه، ثم يفارق الاثنين بنظمه، أليس إعجازه نظمه كما تواضع الناس منذ "الجاحظ"؟، فإذن ليس كمثل نظمه نظم، فى شعر كان أو فى نثر. وحين تنشأ البلاغة العربية على هامش القرآن الكريم، وعلى مبعدة من شعرية الشعر ونثرية النثر، فإنها ستؤسس علما مفرطا فى عمومية مقولاته وستقع جميع صور الأداء اللغوى من "القرآن الكريم" إلى ما دونه موقع الشاهد على صحة التأسيس المقولى.

لقد عيبت البلاغة العربية بكونها معيارية وبكونها قاعدية، فانبرى المدافعون عنها يثبتون لها جمالياتها، وتوسط فريق ثالث لنصرة الأخير فرآها جامعة بين الصفتين فهى معيارية من جهة خطابها وجمالية من جهة تطبيقاتها. وفريق رابع استحى من العيب ولم يقتنع بحجة المتوسِّطين، فذهب إلى ابتداء البلاغة جماليةً وصولا إلى قمّة النضج الجمالى والذوقى عند "عبد القاهر الجرجانى"، ثم هم يضحّون بـ"السكاكى" ومن بعده، واسمين إياهم بالمعيارية ومستبرئين البلاغة العربية من جناياتهم. وهم، فى ذلك، غافلون أو متغافلون، عن أن مرحلة "عبد القاهر الجرجانى" لم تكن مرحلة نضج ولا اكتمال، فعلى الرغم من قيمة منجزها، لم تكن أكثر من خطوة فى الطريق إلى النضج والاكتمال على يد "السكاكى".

إن موضوع المعرفة البلاغية عند الجرجانى لم يكن محدّدا، ولا

كانت أبوابه متمايزا بعضها من بعض. فأين هذا التحديد وقد ابتدأ الرجل أسرار البلاغة بالجناس، ودرس الاستعارة والتشبيه والتمثيل والكناية فى دلائل الإعجاز، الأمر الذى يشير صراحة إلى موقع منجزه من تاريخ البلاغة. وفى غيبة التحديد الموضوعى لمعرفة ما يحضر التمييز الذاتى، ومن ثم لا نعجب من حضور الذوق فى مقاربات الجرجانى لأبواب البلاغة غير المنتظمة فى كتابيه. ولكن ألسنا نحن الذين أضفنا إلى عنوانى كتابه "علم المعانى إلى الدلائل وعلم البيان إلى أسرار البلاغة؟ إذن فهو فهمنا وليس تحديده، هذا الفهم الذى يقف محتوى كل من الكتابين شاهدا على ما يخالفه، إذ لا نجد داخل الكتابين ما يؤسس مفهوميا للمعانى ولا البيان كعلمين أدبيين.. إن عبد القاهر الجرجانى بحاجة إلى بحاثة عدل وثقة يضع منجزه حيث أراد الرجل لا إلى حيث أخذناه إليه. ولعلنا نذهب إلى وجوب احترام ما وضع الرجل لعنونة كتابيه، وقراءة الاثنين فى ضوء دلالة العنونة. فـ "أسرار البلاغة" فمن الواضح أنه فى البلاغة، مع ملاحظة أن الرجل يرى البلاغة اسم عام على جماليات التصرف بطرق إنتاج الدلالة، أكانت هذه الطرق من علم البيان أو علم البديع.

أما "دلائل الإعجاز" فلم تكن البلاغة بوارد من تأليفه، وحتى عندما ذكر البلاغة فى هذا الكتاب ساوى بينها وبين كلمات ليس لها نزوة اصطلاحية كالبراعة. وكان الرجل كان يرى أن نظم الكلام علما مستقلا بذاته له سننه الخاص يمثّل فيه "النحو" أساسه المقولى. إذا تصوّر على قدر كبير من الأهمية، كأنه يميّز بين الأداء باعتباره بناء، وبين الأداء باعتبار ناتجه. ومن هنا فأهمية نظرية "النظم" التى

قدمها "الجرجاني" في قابليتها الذاتية للاتساع من حدود "نحو الجملة" باتجاه "نحو النص"..

ولكن كان لا بد من حضور الوصف بالعلمية لخطاب البلاغة حتى يتسنّى هذا الذى نذهب إليه. وجاء "السكاكى" ليؤسس الخطاب البلاغى على أساس هذا الوصف. ولكنه لم يُعْنَ بأن يدفع فلسفة عبد القاهر إلى ما هو أكثر اكتمالا، ولكنه اهتم بجزئيات عمله فضبط حدودها ورتب أقسامها، وأعطى - صراحة - نظرية "الجرجاني" مصطلح "علم المعانى" ولبلاغته "علم البيان" واستخلص "البديع" من الاثنين فألحقه بالأخير. وبالرغم من هذا، فإننا مع أن قيام البلاغة وبيان حدودها وأقسامها وارتباطها بعلوم العربية الأخرى كان مع "السكاكى" الذى حاول وضع "أورجانون" للعربية لا تمثل فيه البلاغة إلا حلقة واحدة من حلقات أخر. فلا عجب - إذن - أن نجده يضيف إلى البلاغة، وللمرة الأولى كلمة "علم" بكل ما كان لها من محمول فى القرن السابع الهجرى، ثم يوزعه إلى فرعين/ علمين: "المعانى" و"البيان"، ويلحق بعلم البيان: "البديع".

وباتصاف البلاغة العربية بالعلمية نصبح إزاء ما كان الجميع يهرب من التصريح به، وهى كون كل العلوم هى معيارية شئنا أم أبينا. لكن العمومية المفرطة للمقولة البلاغية تفتح إمكانات الأداء إلى حد استيعاب صور الخروج عليها باعتبارها واحدة من احتمالات تحقق غايات المقولة نفسها. وهذا ما يجعلنا نشدّد على أن بلاغتنا العربية - كما وصلت إلينا، وبفضل نشأتها وعمومية مقولاتها - هى بلاغة عابرة للأجناس الأدبية. ولا تنفى شواهد بلاغتنا ما نذهب إليه

بل تؤكده، فعمل المقولة البلاغية على الرغم من اختلاف جنس شاهدها من "قرآن كريم" إلى شعر ونثر. ويقترح هذا التنوع الأجناسي للشواهد البلاغية، ضمنا، مستوى أكثر تخصيصا لكل جنس، مستثمرين عمومية مقولاتها، ومتوسعين فيها من جزئيات الأداء إلى كليات النص.

البلاغة العربية ونظرية الأجناس

تقع الظاهرة البلاغية بين مقولتين مهمتين، هما "المقام" وهو خاص بالمرسل، و"مقتضى الحال" وهو خاص بالمرسل إليه. بمعنى أن البلاغة العربية بكافة ظواهرها فى علومها الثلاثة تقع ضمن نموذج الاتصال اللغوى. و"المقام" - على وجه التحديد - مصطلح جامع لعدد من العناصر تبدأ من الكلى وصولا إلى أصغر جزئى. أما الكلى فهو "الجنس الأدبى"، وأما "الجزئى" الأصغر فموجهات الاختيار من اللغة، وبين الحدين ثمة عناصر أُخَر لا مجال للتفصيل فيها ها هنا.

وما يعنينا هو مداخلة "المقام-الجنس الأدبى" فى توجيه الأداء اللغوى على كل المستويات، أعنى إفراديا وتركيبيا ونصيا، ومن ثم تنوع الظواهر البلاغية كواحدة من أهم أدوات تحقيق ذلك التوجيه. فالعلاقة - إذن - بين البلاغة والأجناس الأدبية علاقة يقررها الاتصال اللغوى أساسا، ثم يتصرف بها النص كيف شاء. وإهمال الدرس البلاغى لمداخلة الجنس الأدبى عليه لا يعنى غيابها، وإنما يلفتنا إلى كيفيات خفاء هذا الحضور لاستجلائه. فإذا كانت البلاغة العربية قد توسلت بالأداء اللغوى، أيا كان نوعها، شاهدا على

مقولاتها فى كل باب من أبوابها، فهذا لا يعنى أن تحليلهم البلاغى كان حاملا - وإن بشكل غير جلىّ - بأشياء تخص الجنس الأدبى. فما بين المقولة البلاغية وتحليل الشاهد البلاغى مسافة يشغلها شىء خفى أو جلى عن الجنس الأدبى ينبغى استقراؤه.

وذلك الحضور سوف يستدعى، بالضرورة، حضورا آخر، فالجنس الأدبى لا يتحقق فى هذا الجزء أو ذاك من النص، وإنما يتحقق نصيا، بكل ما تحمله كلمة النصية من مفهوم كلى وبنيوى، وبالتالى علينا أن نعيد النظر فى بلاغتنا على ضوء منجزات النص وعلمه. إننا بحاجة إلى بلاغات نصّيّة، لا بلاغة نصية واحدة، نستنبطها من بلاغتنا العربية، بلاغة نصية للشعر، وبلاغة نصية للمسرح، وبلاغة نصية للسرد، وقد كان هذا الذى حاولناه فى فصول كتابنا. ولا نزعم أنا بلغنا بهدفنا الغاية التى نصبو إليها. ولكنا نفتتح طريقا، ونرتاد طموحا.

البلاغة من النظم إلى النص

من الحق الذى لا مراء فيه أنه انتهى إلى عبد القاهر الجرجانى جهد النحاة كسيبويه، والبلاغيين بدءا من الجاحظ، وعلماء الإعجاز كالرمانى والباقلانى، فى قضية نظم القرآن، غير أن عبد القاهر هو الذى تمكن أن يقدمها نظرية متكاملة بفضل كونه عالما نحويا كبيرا، وليس بلاغيا كما شاع عن الرجل ولما يزل.. إنها المرة الأولى، فى تاريخنا الأدبى، التى يلجأ أحد العلماء إلى علم معيارى كالنحو، ليستنبط منه نظرية فى جماليات الأداء اللغوى اتسعت عن المقولات النحوية نفسها، واقترحت عددا من الكلمات المهيأة للاصطلاح عليها

معرفيا، بل اصطلح عليها الغرب حديثا فى المنهج النصى. ولكن الحقيقة أن تلقّى كتاب "الجرجانى": دلائل الإعجاز اشتبه علينا، فعنوانه يحيل إلى إعجاز "القرآن الكريم"، أما متنه ففيه من شواهد الشعر والنثر ما هو أكثر من شواهد "القرآن الكريم".. صحيح أن دلالة الكلمة: "الإعجاز" تطابق التركيب الإضافى: إعجاز القرآن، أو تنحلّ (الكلمة: إعجاز ولام التعريف) دلاليا إلى مكونيه، لكن الكلمة: "دلائل" جمع دليل تجعل ثمة مسافة ما بين محتوى الكتاب وكتب الإعجاز، وربما كان "الجرجانى" موفقا إلى أبعد مدى فى اصطناع هذه المسافة، فبفضلها قامت النظرية كما يجب أن تكون النظرية تعميما وتجريدا..

ونختار من حديث "عبد القاهر الجرجانى" ما تضمّن كلمات هى مصطلحات فى علم النص، يقول الرجل بصدد "القرآن الكريم وعجز العرب عن محاكاته: .. وبهرهم أنهم تأملوه سورة سورة، وعُشْراً عُشْراً، وآية آية، فلم يجدوا فى الجميع كلمةً ينبو مكانها، أو لفظةً يُنْكَرُ شانُها، أو يُرى أن غيرها أصلحُ هناك أو أشْبَه، أو أحْرى وأخْلَقُ، بل وجدوا اتساقا بَهَرَ العقول، وأعجزَ الجمهورَ، ونظاما والتئاما وإتقانا وإحكاما "(٢٣٥).. نتوقف أمام كلمات أربع نرتبها لا وفق ورودها: "نظام – التئام – اتساق – إحكام". أما "النظام" فهو أصل، ويعادله مفهوم "النص"، وتتفرّع عنه الثلاث الباقيات واللاتى تأخذ مصطلحين جامعين فى علم النص: "السبك" وله: "الالتئام" و"الإحكام"، و"الحبك" وله: "الاحكام". أما "السبك" أو التماسك Co-hesion، فيقصد به تتابع البناء الظاهرى للنص عن طريق

استخدام وسائل الربط النحوية والقاعدية المختلفة. أما "الحبك" أو التناسق Coherence، فيقصد به التتابع الدلالى للمفاهيم والعلاقات داخل النص، وهذا المعيار ألصق بجانب الربط المعنوى[٣٣٦].

ويجمع "عبد القاهر" بين مفهومى ذينك المصطلحين، فى شرحه لمفهوم النظم عنده، فيقول: "ومما يجب إحكامه.. الفرق بين قولنا: حروف منظومة، وكلم منظومة. وذلك أن نظم الحروف هو تواليها فى النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ فى ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرّى فى نظمه ما تحرّاه.. وأما نظم الكلم فليس الأمر فى كذلك، لأنك تقتفى فى نظمها آثار المعانى، وترتّبها على حسب ترتّب المعانى فى النفس. فهو - إذن - نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض"[٣٣٧]..

وعلى الرغم مما سبق وسواه، فالصحيح أن عبد القاهر الجرجانى، كان مشغولا باالرد على المعتزلة فى اعتقادهم باعجاز اللفظ ونظمه ومن ثم بكونه مخلوقا. وهو انشغال تحكّم به إلى حد جعل خطابه فى النظم مخترقا دونما انتظام بخطاب حجاجى، متى تذكّر حجة وضعها حيث هو من كتابه، وربما علّق هو نفسه، وأنها كان يجب أن توجد فى مكان متقدم. والصحيح - كذلك - أنه استطاع تقديم رؤية فى النظم، إن لم نقل نظرية، يمكن أن تستقل بذاتها منفصلة عن قضية الخلاف الأم. والملاحَظ أن تصوره للفصل بين "اللفظ" و"المعنى" كان قلقا جدا: ففى أكثر من موضع فى "دلائله" كاد يصرّح بوحدتهما، وفى مواضع أخر، نكاد - نحن قرّاء "الدلائل" - نلحظ أن الفصل بين وجهى العلامة اللغوية كان فصلا إجرائيا

أكثر منه فصلا ممنهجيا. كما يُلحظ - أيضا - قلق نوعى تجاه حصر تلقى الظاهرة البلاغية وتذوق جمالياتها فى حدودها التركيبية (علم المعانى) أو الدلالية (علم البيان). وهذا وذاك جعل نظرية النظم التى قدمها قريبة نسبيا من "النحو النصى"، ونكاد نزعم أن تصوراته العامة التى قدمها قريبة للغاية من مقولات هذا النحو. يقول عبد القاهر: "لا نظم فى الكلم ولا ترتيب حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبْنى بعضها على بعض، وتُجْعَل هذه بسبب من تلك"(٣٣٨)

يبدو أن الاقتباس الأول - لاهتمامه بالمعانى - خاص بالحبك، وأما الاقتباس الآخر فخاص بالسبك كما هو واضح. والجامع بين سبك الألفاظ وحبك المعانى هو "معانى النحو" الذى يجمع عنصرى تركيبه الإضافى المصطلحين معا، يقول عبد القاهر: "ليس النظم شيئا إلا توخّى معانى النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معانى الكلم"(٣٣٩)..

إن نظرية النظم التى قدمها "الجرجانى" على وشك أن تكون نظرية فى النحو النصى، لولا أنه كان مرتهنا إلى بلاغة الجملة، لكنه قدم أصولا لبناء هذه النظرية، والارتقاء من النظم إلى النص على قاعدة النحو نفسه. وإذا كان "عبد القاهر" - فى شرحه لمفهوم "النظم" - قد اعتمد مصطلحين هما معياران من بين معايير سبعة للنصية، فإن الخطاب البلاغى يغطّى الخمسة الباقية، وهى: "القصدية"، و"المقامية"، و"المقبولية"، و"الإعلامية"، و"التناصية".. أما "القصدية" و"المقامية" فهما يندرجان تحت مصطلح "المقام" البلاغى، و"المقبولية" تتمثل بلاغيا فى "مراعاة مقتضى الحال". أما "الإعلامية"

فقد خرجت عن الخطاب البلاغي، فهي شرط أوّليّ على كل أداء لغوي، والبلاغة موضوعها أداء تحققت فيه كل الشروط الأوّليّة سلفا. ومن ثمّ لم يعنها الالتفات إلى ما هو من انشغالات سواها. ويبقى - أخيرا - معيار "التناصية"، وقد ورد عند "عبد القاهر الجرجاني" تحت مصطلحات عدة هي: "المشترك"، و"العام"، و"الخاص"، و"الاستمداد"، و"الاتفاق"، و"الأخذ"، و"السرقة"(٢٤٠).. فبغض النظر عن "السرقة" يمكن، من خلال بقية المصطلحات، بلورة رؤية للتناص، ليس عند عبد القاهر الجرجاني فحسب، بل عند كثير من النقاد العرب. وكأن لم يبق على تحول البلاغة، من نظرية النظم إلى نظرية للنص، إلا أن نتحول بمقولات نحو الجملة العربية إلى مقولات نحو نصي، عبر التوسع في المصطلحات البلاغية ومفاهيمها، باعتبارها خطاب العلاقة الأدبية بين "النحو" و"الجملة".

إن ما سبق يؤكد على صحة زعمنا أن البلاغة العربية - على الرغم من اكتمالها خطابا وتصورات ومصطلحات وفق المطلوبات القديمة منها - لم تزل، بعد، قارورة ممكنات وخطاب وعود، سواء على مستوى نظرية الأدب، أو نظرية الجنس الأدبي، أو النقد الأدبي، فقط، هي بحاجة إلى قراءة توليدية تحويلية إذا صح الوصف تبتكر قوانين الانتقال من المكون الأساسي (المقولة البلاغية) إلى خطاب النظرية. وقد نزعم أننا حاولنا شيئا من ذلك في هذا الكتاب.

والله من وراء القصد

ثبت المصادر والمراجع

المصادر

القرآن الكريم

المراجع

١- الأثر المفتوح

أومبرتو إيكو – ترجمة: عبدالرحمن بو على – دار الحوار – اللاذقية – ط٢ ٢٠٠١.

٢- الأدب والدلالة

تزفيتان تودوروف- ترجمة: د.محمد نديم خشفة - مركز الإنماء الحضارى دمشق - ١٩٩٦.

٣- أساس البلاغة

الزمخشرى، محمود بن عمر - دار مطابع الشعب - كتاب الشعب - القاهرة ١٩٦٠.

٤- أسرار البلاغة

عبد القاهر الجرجانى - تعليق: محمود محمد شاكر - دار المدنى - القاهرة/ جدة ١٩٩٩.

٥- الإسرائيليات والموضوعات فى كتب التفسير

د.محمد محمد أبو شهبة -مكتبة السنة - القاهرة - |1971|.

٦- أسرار الوصل والفصل فى القرآن الكريم

صبّاح عبيد دراز – مطبعة الأمانة – القاهرة – ط: ١ – ١٩٨٦.
٧- أسس بناء القصة فى القرآن الكريم .
محمد عبد اللاه عبده دبور – جامعة الأزهر (الشريف) – كلية اللغة العربية بالمنوفية -١٩٩٦ (رسالة دكتوراه غير منشورة)
٨- الأسس السيميائية لعلم البيان العربى
د. محمد فكرى الجزار – مجلة علوم إنسانية – السنة الخامسة – العدد: ٣٥ – خريف ٢٠٠٧ – /http://www.ulum.nl.
٩- إعجاز القرآن
أبو بكر الباقلانى – تحقيق: السيد أحمد صقر – دار المعارف – القاهرة – الطبعة الخامسة – د.ت.
١٠- إعراب الجمل وأشباه الجمل
د. فخر الدين قباوة –دار القلم – حلب –ط: ٥ – ١٩٨٩.
١١- الأصول، دراسة إبيستيمولوجية فى الفكر اللغوى عند العرب
د.تمام حسان – عالم الكتب – القاهرة – ٢٠٠٠.
١٢- الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية
د.ميشال زكريا – المؤسسة الجامعية للدراسات – بيروت – ط: ٢ – ١٩٨٦.
١٣- الإمتاع والمؤانسة
أبو حيان التوحيدى – تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين – دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر – القاهرة – د.ت.
١٤- الأمثال فى القرآن الكريم
ابن قيم الجوزية – تحقيق: سعيد محمد نمر الخطيب – دار المعرفة

- بيروت - ١٩٨١.
١٥- الإيضاح فى علوم البلاغة
الخطيب القزوينى، جلال الدين بن عبد الرحمن - دار الكتب العلمية
- بيروت - د.ت.
١٦- باختين.. المبدأ الحوارى
تزفيتان تودروف -ترجمة فخرى صالح - الهيئة العامة لقصور
الثقافة - القاهرة - يونيو ١٩٩٦.
١٧- باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع
منذر عياش - مجلة الموقف الأدبى - منشورات اتحاد الكتاب العرب
- دمشق - العدد ٣٢١ - السنة التاسعة والعشرون - يناير
١٩٩٩.
١٨- البحر المحيط (تفسير)
أبو حيان الأندلسى، محمد بن يوسف - تحقيق: عادل أحمد عبد
الموجود وأخرين -دار الكتب العلمية - بيروت - ط: ١ - ١٩٩٣.
١٩- البرهان فى وجوه البيان
ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان- تحقيق:
حفنى محمد شرف - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٦٩.
٢٠- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح فى علوم البلاغة
الخطيب القزوينى / عبد المتعال الصعيدى -مكتبة الآداب -بيروت
- ١٩٩٩.
٢١- البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها
عبد الرحمن حسن حَبَنَّكة الميدانى - دار القلم/ الدار الشامية -

دمشق/ بيروت - الجزء الثانى - ١٩٩٦.

٢٢- البلاغة العربية قراءة أخرى

د.محمد عبد المطلب - لونجمان - القاهرة - ط: ١٩٩٧.

٢٣- بلاغة الفن القصصى

واين بوث - د.أحمد خليل عردا، د.على بن أحمد الغامدى - جامعة الملك سعود - الرياض - ١٩٩٤.

٢٤- البلاغة القديمة

رولان بارت -ترجمة: عبد الكبير الشرقاوى - الفنك للغة العربية - المغرب - د.ت.

٢٥- بلاغة القرآن

د.عبد العظيم المطعنى - ضمن برنامج: الموسوعة القرآنية المتخصصة - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة http://www.islamic-council.com

٢٦- البلاغة والأسلوبية

د. محمد عبد المطلب - دار لونجمان - القاهرة - ط: ١ - ١٩٩٤.

٢٧- بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى

حميد لحمدانى -المركز الثقافى العربى - بيروت / الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٩١.

٢٨- البيان والتبيين

أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ - تحقيق: عبد السلام هارون - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط: ٧ -١٩٩٨.

٢٩- تاريخ الرواية الحديثة

ر. م. البيريس - ترجمة جورج سالم - منشورات عويدات بيروت
- الطبعة الاولى - ١٩٦٧.

٣٠- تاويل مشكل القران

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم - تحقيق السيد أحمد صقر - دار
التراث - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٧٣.

٣١- التاويل والحاجات الإنسانية

سعيد بنجراد http://saidbengrad.free.fr/index.htm

٣٢- التحليل البنيوى للقصص

رولان بارت - ت: د. منذر عياشى - مركز الإنماء الحضارى -
دمشق - ط: ١ - ١٩٩٣.

٣٣- تحليل الخطاب

ج.ب. براونو «ج. بول» -ت: د. محمد لطفى ود. منير التريكى -
جامعة الملك سعود - الرياض - ١٩٩٧.

٣٤- تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية محمد
عزام - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣.

٣٥- تحليل الخطاب الشعرى

د. محمد مفتاح - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ط١ -
١٩٨٥.

٣٦- ترتيب القصص القرآنى فى السور

د.فضل حسن عباس
http://www.balagh.com/mosoa/quran/qz0wqbot.htm

٣٧- التكرير بين المثير والتاثير

د.على عز الدين السيد - عالم الكتب - بيروت - ط: ٢ - ١٩٨٦.
٣٨- التلقى والتأويل مدخل نظرى
محمد بن عياد - مجلة علامات - العدد: ١٠- ١٩٩٨ //:http
aslimnet.free.fr
٣٩- ثورة الاتصال
سيرج برو،فليب بروتون - ت: هالة عبدالحميد - دار المستقبل العربى - القاهرة - ١٩٩٣.
٤٠- الثورة التكنولوجية والأدب
فالنتينا إيفاشيفا - ت: فخرى لبيب - الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٨٤.
٤١- جامع البيان عن تأويل آى القرآن (تفسير)
- الطبرى، محمد بن جرير - تحقيق: محمود محمد شاكر - مكتبة ابن تيمية - القاهرة - الجزء: ١٥ - د.ت.
- الطبرى، محمد بن جرير - تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركى - دار هجر - الجيزة - ط: ١ - ٢٠٠١.
٤٢- الجملة الفعلية
د. على أبو المكارم - مؤسسة المختار - القاهرة - ط: ١ - ٢٠٠٧.
٤٣- جوامع الشعر
أبو نصر الفارابى - ضمن كتاب: تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر - تحقيق: محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة - ١٩٧١.
٤٤- حروف المعانى بين الأصالة والحداثة

عباس حسن - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٠.
٤٥- الخبر فى الأدب العربى دراسة فى السردية العربية
د.محمد القاضى - دار الغرب الإسلامى -بيروت - ١٩٩٨.
٤٦- خطاب الحكاية
جيرار جينيت - ترجمة: محمد معتصم وآخرين -المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٧.
٤٧- الخطاب الروائى
ميخائيل باختين - ت: محمد برادة - دار الفكر للدراسات - القاهرة - ط: ١ - ١٩٨٧.
٤٨- الخطاب العربى المعاصر
د. محمد عابد الجابرى - دار الطليعة - بيروت - ط:١ - د.ت.
٤٩- دلائل الإعجاز
الجرجانى، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن - تحقيق: محمود محمد شاكر - الخانجى - القاهرة - ط: ٥ - ٢٠٠٤.
٥٠- الدلالة والمرجع دراسة معجمية
أزوولد وتزيفان - ضمن كتاب: المرجع والدلالة فى الفكر اللسانى الحديث - ت: عبدالقادر قنينى - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٨٨.
٥١- ذخيرة علوم النفس
د. كمال دسوقى - الدار الدولية - القاهرة ١٩٨٨.
٥٢- الراوى والنص القصصى
د. عبدالرحيم الكردى - دار النشر للجامعات - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٦.

٥٣- الرمز والسلطة

بيير بورديو - ترجمة: عبدالسلام العالي - دار توبقال - الدار البيضاء - الطبعة ١٩٩٠.

٥٤- الرواية

ضمن كتاب «الأدب والأنواع الأدبية» -ميشيل زيرافا - ترجمة: طاهر حجار - دار طلاس - دمشق ١٩٨٥.

٥٥- الرواية الجديدة والواقع

ناتالي ساروت - ملحق بكتاب: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية - لوسيان جولدمان- ت بدر الدين عرودكي - دار الحوار - اللاذقية - ط١ - ١٩٩٣.

٥٦- الرواية العربية نحو تأسيس تصور نظري

صدوق نور الدين - مجلة علامات - النادي الأدبي الثقافي - جدة - العدد ١٧، مارس ١٩٩٨.

٥٧- السياق والتأويل

د. أحمد حساني - مجلة الموقف الأدبي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد: ٣٩٥ - السنة: ٣٣ - آذار ٢٠٠٤.

٥٨- السيرة الذاتية

فيليب لوجون - ترجمة: عمر حلمي - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٩٤.

٥٩- السيمياء

بيير جيرو - ت: أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات بيروت/ باريس - ط: ١ - ١٩٨٤.

٦٠- السيميائيات أو نظرية العلامات

جيرار دو لودال - ت: عبد الرحمن بو علي - دار الحوار - اللاذقية - ط: ١ - ٢٠٠٤.

٦١- سيمياء براغ للمسرح

أدمير كوريه - ضمن كتاب بالعنوان نفسه تحرير وترجمة المؤلف نفسه - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٧.

٦٢- السيميائيات والتأويل

سعيد بنجراد - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ٢٠٠٥.

٦٣- سيميوطيقا التشبيه

د. محمد فكري الجزار - دار نفرو - القاهرة - ٢٠٠٩.

٦٤- شرح الرَضىّ على الكافية

رضى الدين الأستراباذي - تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر - جامعة قاريونس - بنغازي - ط: ٢-١٩٩٦.

٦٥- شروح التلخيص

دار الكتب العلمية - بيروت - د.ت.

٦٦- الشعرية

تزفيتان تودوروف ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء -ط: ٢ - ١٩٩٠.

٦٧- شعرية التأليف، بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي

بوريس أوسبنسكي ترجمة: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩.

٦٨- شعرية الخطاب السردى
محمد عزام - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٥.
٦٩- الشفاهية والكتابية
والتر.ج أونج - د. حسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - الكويت - العدد: ١٨٢ - فبراير ١٩٩٤.
٧٠- ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة
رومان جاكوبسون - ضمن كتاب: النظرية الألسنية عند جاكوبسون - د.فاطمة الطبال بركة - المؤسسة الجامعية - بيروت -ط: ١ - ١٩٩٣.
٧١- العالم والنص والناقد
إدوارد سعيد - ت: عبدالكريم محفوض - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٠.
٧٢- العرب وعصر المعلومات
د. نبيل على - عالم المعرفة - العدد ١٨٤ - الكويت - إبريل ١٩٩٤.
٧٣- علم الدلالة
بيير جيرو - ت: أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - بيروت - ط: ١: ١٩٨٦.
٧٤- علم اللغة العام
ف. دو. سوسير - ت: د. يوئيل يوسف عزيز - وزارة الإعلام - بغداد - ط: ١: ١٩٨٨.
٧٥- علم لغة النص، المفاهيم والإجراءات
د. حسن سعيد بحيرى - الأنجلو المصرية - ط: ١: ١٩٩٣.

٧٦- العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده
ابن رشيق القيروانى - تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت -ط: ٥ - ١٩٨١.
٧٧- فتح القدير (تفسير)
الإمام محمد بن على الشوكانى - مراجعة: يوسف الغوش - دار المعرفة - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠٠٢.
٧٨- فعل القراءة
فولفجانج إيزر - ت: د. عبدالوهاب علوب - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠.
٧٩- فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور
د. محمد رجاء عيد - منشأة المعارف - الأسكندرية - د.ت.
٨٠- فن الشعر
أرسطو - ترجمة: عبدالرحمن بدوى - دار الثقافة - بيروت - ١٩٥٢.
٨١- فى السرد
عبدالوهاب الرقيق - محمد الحامى للنشر - تونس - ط١ - ١٩٩٨.
٨٢- فى علم النحو
د.أمين على السيد - دار المعارف - القاهرة -ط: ٥ - ١٩٩٤.
٨٣- القارئ العادى.. مقالات فى النقد الأدبى
فرجينيا وولف - ت: د. عقيلة رمضان - الهيئة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٧١.
٨٤- القارئ فى الحكاية، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية

أمبرتو إيكو – ترجمة: أنطوان أبى زيد – المركز الثقافى العربى – بيروت/ الدار البيضاء – ط: ١ – ١٩٩٦.
٨٥- قاموس السرديات
جيرالد برنس – ت: السيد إمام – دار ميريت – القاهرة –ط: ١ – ٢٠٠٣.
٨٦- القراءة القارئ والمتلقى
إسماعيلى عبد حافيظ
http://www.algomhoriah.net/newsweekprint.phpsid=87727
٨٧- القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن فى القراءة العربية
د. حبيب مونسى – منشورات اتحاد الكتاب – دمشق – ٢٠٠٠.
٨٨- قضايا الشعرية
رومان جاكوبسون – ترجمة: محمد الولى، مبارك حنون دار توبقال – الدار البيضاء – ط: ١ – ١٩٨٨.
٨٩- قضايا المصطلح الأدبى فى النقد العربى المعاصر
–د. عزت محمد جاد المولى محمد – رسالة دكتوراه قسم اللغة العربية كلية الآداب – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٨.
٩٠- كتاب الصناعتين
أبو هلال العسكرى – نظارة المعارف – القاهرة – ط ١ ١٣٢٠هـ.
٩١- الكلمات المفاتيح لتحليل الخطاب
دومينيك مانغونو – ترجمة: محمد يحياتن – الدار العربية للعلوم ناشرون – الجزائر – ط: ١ – ٢٠٠٨.

٩٢- الكليات

أبو البقاء الكفوى - مراجعة وضبط: عدنان درويش ومحمد المصرى - مؤسسة الرسالة - بيروت - ط: ٢ - ١٩٩٨.

٩٣- كيف ندافع عن المجتمع ضد العلم

بول فيرابند - ضمن كتاب الثورات العلمية - تحرير: إيان هاكينج - ت: د. السيد نفادى - دار المعرفة الجامعية الإسكندرية - ١٩٩٦.

٩٤- لذة النص

رولان بارت- ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان - دار توبقال - الدار البيضاء - ط: ٢ - ١٩٩٣.

٩٥- لذة النص

رولان بارت - ترجمة: د.منذر عياشى - مركز الإنماء الحضارى - دمشق - ط: ١ - ١٩٩٢.

٩٦- لسان العرب

ابن منظور - دار المعارف - القاهرة - د.ت.

٩٧- اللغة والسياق الثقافى فى الكتابة النسائية

د. رفقة محمد دودين - مجلة الأسبوع الأدبى - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٤١٥ - السنة الخامسة والثلاثون - أكتوبر ٢٠٠٥.

٩٨- اللغة ومشكلات المعرفة

نعوم تشومسكى - ترجمة: حمزة قبلان المزينى - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٩٩- ما الأدب
جان بول سارتر - ت: د. محمد غنيمي هلال - دار العودة - بيروت - ١٩٨٤.
١٠٠- المادية الجدلية وتاريخ الأدب
لوسيان جولدمان - ترجمة: محمد برادة - ضمن كتابة البنيوية التكوينيةوالنقد الأدبي، تحرير: محمد سبيلا - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٨٤.
١٠١- ماهية التناص
عبدالستار جبار الأسدي
http:/www.alijabariabed.com/n28_Fikrassadi.htm
١٠٢- مبادئ علم الأدلة
رولان بارت - ت: محمد البكري - دار قرطبة - الدار البيضاء - ١٩٨٦.
١٠٣- المتخيّل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة
عبد الله إبراهيم - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ٢٠٠٥.
١٠٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر
ابن الأثير، ضياء الدين -تقديم وتعليق: د. أحمد الحوفي. د.بدوي طبانه - دار نهضة مصر - القاهرة - د.ت.
١٠٥- مجاز القرآن
أبو عبيدة معمر بن المثنّى - تحقيق: د.محمد فؤاد سزكين - الخانجي - القاهرة - د.ت.

١٠٦- محاضرات فى علم اللسان
فرديناند دى سوسير - ترجمة: عبد القادر قنينى - أفريقيا الشرق
- الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٨٧.
١٠٧- محنة ثقافة مزورة، صوت الناس أم صوت الفقهاء
الصادق النيهوم - دار رياض الريس - لندن - ط: ٢ بدمشق -
١٩٩٦.
١٠٨- مدخل إلى الأدب العجائبى
تزفيتان تودروف- ترجمة الصديق بوعلام - دار شرقيات - القاهرة
- الطبعة الأولى ١٩٩٤.
١٠٩- مدخل إلى أسس فن التأويل
هانز جورج جادامير - ت: محمد شوقى.
http://www.fikrwanakd.alijabriabed.net/
n16_08azen_gadmir.htm
١١٠- المدخل إلى البنائية
أحمد أبو زيد - المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية -
القاهرة - ١٩٩٤.
١١١- مدخل إلى السيميوطيقا
تحرير: د. نصر حامد أبو زيد ود. سيزا قاسم - دار إلياس -
القاهرة - ط: ١ - ١٩٨٦.
١١٢- مستويات التحليل السيميائى فى مقاربة النص السردى
د.عبد القادر شرشار مجلة الموقف الأدبى - اتحاد الكتاب العرب
- دمشق -العدد ٣٨٢ - السنة: الثانية والثلاثون - شباط

(فبراير) - ٢٠٠٣م.
١١٣- مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية
شارف مزاري - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠١.
١١٤- مشكلة البنية
د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٩٠.
١١٥- المصطلحات الأدبية الحديثة
د. محمد عناني - لونجمان - القاهرة - ١٩٩٦.
١١٦- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب
دومينيك مانغونو - ت: محمد يحياتن - الدار العربية للعلوم ناشرون - الجزائر - ط: ١ - ٢٠٠٨.
١١٧- المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث
-أحمد رحيم كريم خفاجي - كلية التربية - جامعة الموصل - ٢٠٠٣(رسالة ماجستيرمخطوطة).
١١٨- المظاهر الأجناسية للتلقي
وولف دينر ستمبل - ضمن كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» - عدة مؤلفين - ت: عبدالعزيز شبيل - النادي الأدبي الثقافي - جدة - ط:١ - ١٩٩٤.
١١٩- المعجم الفلسفي
د.جميل صليبا - دار الكتاب اللبناني/ مكتبة المدرسة بيروت - ١٩٨٢.
١٢٠- المعجم الفلسفي المختصر
ت: توفيق سلوم - دار سلوم - دار التقم - موسكو ١٩٨٦.

١٢١- معجم الفيزياء الحديثة
مجمع اللغة العربية - القاهرة - ١٩٨٣.
١٢٢- معجم مصطلحات أصول الفقه
د.قطب مصطفى سانو - دار الفكر - دمشق - ط: ١ - ٢٠٠٠.
١٢٣- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها
د.أحمد مطلوب- المجمع العلمى العراقى - بغداد - ١٩٨٧.
١٢٤- معجم المصطلحات العربية فى اللغة العربية فى اللغة والادب
مجدى وهبة وكامل المهندس - كتبة لبنان - بيروت - ١٩٧٩.
١٢٥- معجم مصطلحات نقد الرواية
د.لطيف زيتونى - مكتبة لبنان/ دار النهار للنشر -بيروت - ط: ١ - ٢٠٠٢.
١٢٦- معجم النقد العربى القديم
د.أحمد مطلوب - دار الشئون الثقافية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٩.
١٢٧- المعنى بين الأحادية والتعددية
سعيد بنجراد http://aslimnet.free.fr/
١٢٨- المعنى بين الموضوعية والذاتية
فرانسوا راستى -- ت: سعيد بنجراد
http://saidbengrad.free.fra/tra/ar/page7-12.htm
١٢٩- مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير
فخر الدين الرازى -دار الفكر العربى -ط: ١- الثامن عشر - ١٩٨١.

١٣٠- مفاهيم الشعرية
حسن ناظم -المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٩٤.

١٣١- مفتاح العلوم
السكاكى، أبو بكر محمد بن على - ضبط وتعليق: نعيم زرزور - دار الكتب العلمية - بيروت - ط: ١ - ١٩٨٣.

١٣٢- المفردات فى غريب القرآن
الراغب الأصبهانى - تحقيق: محمد سيد كيلانى - مكتبة ومطبعةمصطفى البابى الحلبى - القاهرة -الطبعة الأخيرة - ١٩٦١.

١٣٣- مفهوم الثقافة فى العلوم الاجتماعية
دونى كوش - ت: د. قاسم المقداد - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٢.

١٣٤- مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة
المتخيّل السردى - عبد الله إبراهيم - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ٢٠٠٥.

١٣٥- مقتضيات النص السردى
جاب لنتفلت - ت: رشيد بنحدو - ضمن كتاب: طرائق السرد الأدبى - منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط - ط: ١ ١٩٩٢.

١٣٦- مقدمة فى سوسيولوجيا الرواية
لوسيان جولدمان - ترجمة: بدر الدين عرودكى - دار الحوار - اللاذقية - ط: ١ -١٩٩٣.

١٣٧- مقدمة فى نظرية الأدب
تيرى إيجلتون - ترجمة: أحمد حسان - هيئة قصور الثقافة - القاهرة - سبتمبر ١٩٩١.
١٣٨- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردى
عبد اللطيف محفوظ
http://www.fikrwanakd.alijabriabed.com/critique.htm
١٣٩- ملاحظات حول سيميائيات التلقى
إمبرتو إيكو - ت: محمد العمارى - مجلة علامات -العدد: ١٠- ١٩٩٨.
١٤٠- موت الإنسان فى الخطاب الفلسفى المعاصر
د. عبدالرازق الدواى - دار الطليعة - بيروت - ط: ١-١٩٩٢.
١٤١- موسوعة علم النفس والتحليل النفسى
د. فرج عبدالقادر طه - دار سعاد الصباح - الصفاة / القاهرة - ط١ - ١٩٩٣.
١٤٢- موسوعة مصطلحات الإمام فخر الدين الرازى
د.سميح دغيم - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - ط: ١ - ٢٠٠١.
١٤٣- موسوعة المفاهيم الإسلامية
موقع وزارة الأوقاف المصرية - المادة من وضع: د.عبد الصبور مرزوق
http://www.islamic-council.com
١٤٤- موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية
أندرو إدجار، بيتر سيدجويك - ترجمة: هناء الجوهرى - المركز

القومى للترجمة - القاهرة - ٢٠٠٩.
١٤٥- نحو رواية جديدة
ألان روب جرييه - ت: مصطفى إبراهيم - دار المعارف - القاهرة د.ت.
١٤٦- النحو العربى والدرس الحديث، بحث فى المنهج
د.عبده الراجحى - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٩٧.
١٤٧- نحو النص
د.أحمد عفيفى - زهراء الشرق - القاهرة - ٢٠٠١.
١٤٨- نسخ الوظائف النحوية فى الجملة العربية
د.خديجة محمد الصافى - دار السلام للنشر - القاهرة -ط: ١ - ٢٠٠٨.
١٤٩- النص
تزفيتان تودروروف - ضمن كتاب: العلاماتية وعلم النص - إعداد وترجمة: منذر عياشى - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء -ط: ١ - ٢٠٠٤.
١٥٠- النص الروائى، تقنيات ومناهج
برنار فاليط - ت: رشيد بنحدو - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩.
١٥١- النص المتعدد
رولان بارت - ت: سعيد بنجراد - مجلة علامات العدد: ١٣ - ٢٠٠٠.
١٥٢- نظرية الأدب

تيرى إيجلتون – ترجمة: ثائر ديب – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٥.

١٥٣- النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون

د. فاطمة الطبال بركة – المركز الثقافى العربى – بيروت/ الدار البيضاء – ١٩٩٨ .

١٥٤- نظرية البنائية فى النقد الأدبى

د.صلاح فضل – دار الشروق – القاهرة – ط:١ – ١٩٩٨.

١٥٥- نظرية التناص

بيير مارك دو بيازى – ت: المختار حسنى

http://www.aliabriabed.com/n28_llhassani.htm

١٥٦- نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبى فى معالجة القصة

د. السيد إبراهيم – دار قباء – القاهرة – ١٩٩٨.

١٥٧- نظريات السرد الحديثة

والاس مارتن – ت: حياة جاسم محمد – المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٨.

١٥٨- نظرية عبد القاهر فى النظم

د.درويش الجندى – نهضة مصر – القاهرة – ١٩٦٠.

١٥٩- نظريات القراءة والتأويل الأدبى وقضاياها

د. حسن مصطفى سحلول – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠١.

١٦٠- النقد الاجتماعى

بير زيما – ت: عايدة لطفى – دار الفكر القاهرة – ط١ – ١٩٩١.

١٦١- النقد البنيوى للحكاية

رولان بارت - ترجمة: إنطوان أبى زيد - منشورات عويدات - سلسلة: رب زدنى علما - بيروت/ باريس - ط: ١ - ١٩٩٨.
١٦٢- النقد بين النص والمتلقى
محمد عزام - جريدة الأسبوع الأدبى - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٩٢٠ - ٢١/ ٨/ ٢٠٠٤.
١٦٣- النقد الثقافي، قراءة فى الأنساق الثقافية العربية
د. عبدالله الغذامى - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء/ بيروت - ط: ٢ - ٢٠٠١.
١٦٤- نقد النثر
قدامة بن جعفر-تحقيق: د.طه حسين ود.عبد الحميد العبّادى - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٠.
١٦٥- همع الهوامع فى شرح جمع الجوامع
جلال الدين السيوطى - تحقيق: أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت - ط:١ - ١٩٩٨.
١٦٦- الوثائقية الجديدة
ديفيد لودج - ت: مجلة القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - العدد: ١٩٨.

الهوامش

١- لا يذهبنّ أحد إلى حصر هذا الذى نذهب إليه فى "الأدب الإسلامى". فإن هذا تبسيط مخل لتصورنا.

٢- جامع البيان عن تأويل أى القرآن (تفسير الطبرى) - محمد بن جرير الطبرى - تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركى - دار هجر - الجيزة - ط: ١ - ٢٠٠١ - الجزء: ١٧ - ص: ٦٦٧.

٣- قد أزعم أن كتب الإعجاز برهان على ما ندّعيه ها هنا، فلم تكن تبيان لوجوه إعجاز القرآن الكريم، بقدر ما هى بيان للعجز عن تبيان هذه الوجود حصرا.

٤- محنة ثقافة مزورة، صوت الناس أم صوت الفقهاء- د.الصادق النيهوم - رياض الريس - لندن - ط: ٢ بدمشق - ١٩٩٦ - ص: ١٧٧ بتصرف.

٥- إشكالية Problematic مجموعة من الأفكار التى قد تختلف فيما بينها، ولكنها تشكل وحدة فكرية أو نظرية، تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة. راجع: المصطلحات الأدبية الحديثة - د. محمد عنانى - لونجمان - القاهرة - ١٩٩٦ -ص: ٧٩. ونرى أن تعريف المصطلح إشكالية، ينطبق تماما على صعوبة تجنيس الإبداع الروائى (الرواية) من جهة، وصعوبة القفز على السمات الروائية فى غير الرواية من جهة أخرى.

٦- التحليل البنيوى للقصص - رولان بارت - د. منذر عياشى - مركز الإنماء الحضارى - حلب - الطبعة الأولى - ١٩٩٣ - ص: ٢٥.

٧- حديثنا العربى الإسلامى كان منذ اثنى عشر قرنا أو يزيد.

٨- الشفاهية والكتابية - والتر.ج أونج - د. حسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - الكويت - العدد ١٨٢ - فبراير ١٩٩٤ - ص: ١٥٧.

٩- الشفاهية والكتابية - حيث يقول والتر.ج أونج: «إن الكتابة تخلق ما سماه بعض الباحثين لغة طليقة من السياق، أو الخطاب المستقل» - ص: ١٥٧.

١٠- راجع: فن الشعر - أرسطو - ترجمة: عبدالرحمن بدوى - دار الثقافة -

بيروت - ١٩٥٢ - ص: ١٨.
١١- فن الشعر - ص: ٢٨.
١٢- نظرية الأدب - تيرى إيجلتون - ترجمة: ثائر ديب - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥ - ص: ٢٤٢.
١٣- تاريخ الرواية الحديثة - ر. م. ألبيريس -ترجمة جورج سالم - منشورات عويدات - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٦٧ - ص:١٩.
١٤- وجد مصطلح التشويق، بهذا المفهوم، فى النقد العربى، فقد اعتمد عليه "ابن قتيبة" فى تبرير بناء القصيدة العربية على أساس تعدد الأغراض. راجع: الشعر والشعراء - أبو مسلم بن قتيبة الدينورى - تحقيق: أحمد محمد شاكر - دار المعارف - الجزء الأول - ١٩٨٢ - ص ٧٤.
١٥- القارئ فى الحكاية، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية - إمبرتو إيكو -ترجمة: أنطوان أبو زيد - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء/ بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص: ٦٣.
١٦- القارئ فى الحكاية - ص:٦٣.
١٧- الرواية - ميشيل زيرافا - ضمن كتاب «الأدب والأنواع الأدبية» ترجمة: طاهر حجار - دار طلاس - دمشق ١٩٨٥ - ص:١٢٧.
١٨- سوف نستعمل مصطلح "الرواية" بمبرر استخدامه عند الآخرين، ولكنا مع مصطلح القصة، نظرا لصلته الجذر لغوية بجنس "القص"، واتصاله بموروثنا العربى هذا فضلا عن أن الدلالة التراثية الكلمة/ المصطلح على مفاهيم لا علاقة لها بالقص. وأخيرا، نظرا للتمييز الكمى وليس الفنى بين الرواية والقصة.
١٩- باختين.. المبدأ الحوارى -تزفيتان تودروف - ترجمة فخرى صالح - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - يونيو ١٩٩٦ - ص: ١٩.
٢٠- فن الشعر - ص: ٩، ١٠، ١١.
٢١- باختين.. المبدأ الحوارى - ص: ١٩٥.
٢٢- باختين.. المبدأ الحوارى - ص: ١٩٥.
٢٣- الرمز والسلطة - بيير بورديو - ترجمة: عبدالسلام العالى - دار توبقال - الدار البيضاء - الطبعة ١٩٩٠ - ص ٦٦، ٦٧.
٢٤- جنيالوجيا المعرفة - ميشيل فوكو -ترجمة: أحمد السطاتى وعبدالسلام بنعبد العالى - دال توبقال - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٩٩٨ - ص

.١٠، ١١.

٢٥- لقد دشن «تزفيتان تودروف» العجائبي جنساً سردياً وذلك في كتابه شديد الأهمية لنظرية السرد عموماً: «مدخل إلى الأدب العجائبي» (ترجمة الصديق بوعلام - دار شرقيات - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩٤).. على أننا نرى أن جنسية «العجائبي» لا تلغي أنه في الأساس تكنيك سردي يفصل بين المسرود (العجيب) والواقع، ليس تأكيداً لمجازية الأول ولكن لتكريس الثاني باعتباره الأول وحده. أما ما نعيشه فليس أكثر من واقع استلابنا كملكات غير متحققة فعلياً، يحققها العجيب. إن كل رواية (ما دامت ليست من الواقع في إنتاجيتها الدلالية) هي عجائبية، سواء أغلب عليها الطبيعي، أم فوق الطبيعي، وأخيراً ثمة وضعية منطقية (نرفضها في مجال الفن) هي المسئولة عن هذه التمييزات، وأعتقد أن الرواية الحديثة حجة لنا في هذا الصدد.

٢٦- أما النثرية فهي خاصية ثابتة لما سوى الشعري، ولم تحدد في سمات وخصائص من قبل، الأمر الذي جعلها مساحة حرة تماماً (بكرا) قابلة لأن توسم وتعلم (من علامة) بفضل العمل النثري نفسه. بينما اللامثالية، فإننا نرى أن الأجناس التي اعتمدت إغريقياً وكلاسيكياً، كانت منجنبة إلى تصورات ذهنية (راجع الذهنية القابعة خلف مصطلح المحاكاة الأرسطية) غير ابهة بالعمل الأدبي أو الجنس نفسه، وهكذا كانت المثالية مسقطة على الأجناس الشعرية، بينما التحقت أجناس النثر بالواقعية. وكأنما كانت الجمالية (المثالية) وقفاً على الشعري، بينما الوظيفة (الواقعية) المسوغ الوحيد للنثري وللاهتمام به.

٢٧- الخطاب الروائي - ميخائيل باختين - ترجمة محمد برادة - دار الفكر - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٨٧ - ص: ٤٥.

٢٨- مقدمة في سوسيولوجيا الرواية - لوسيان جولدمان - ترجمة بدر الدين عرودكي - دار الحوار - اللاذقية - الطبعة الأولى ١٩٩٣ - ص ٢٢٩.

٢٩- مقدمة في سوسيولوجيا الرواية - ص ١٩٧.

٣٠- الرواية الجديدة والواقع -ناتالي ساروت - ضمن كتاب لوسيان جولدمان - المرجع السابق - ص ١٧٦.

٣١- المادية الجدلية وتاريخ الأدب -لوسيان جولدمان - ترجمة: محمد برادة - ضمن كتابه البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تحرير: محمد سبيلا - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - الطبعة الأولى، ١٩٨٤، وبخاصة الفقرة

الأخيرة من ص ١٤ والفقرة الأولى من ص ١٥، وأيضاً الفقرة الرابعة من ص ١٧، وكذلك يراجع: البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان - بون باسكادى - ترجمة: محمد سبيلا - ص ٤٨، ٤٩ من المرجع نفسه.
٢٢- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكرى - نظارة المعارف - القاهرة -ط: ١ - ١٣٢٠ هـ - ص: ٨.
٢٣- المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
٢٤- مفتاح العلوم - السكاكي، أبو بكر محمد بن على - ضبط وتعليق: نعيم زرزور - دار الكتب العلمية - بيروت - ط: ١ - ١٩٨٣ - ص: ١٦١.
٢٥- المرجع نفسه - ص: ١٦٢.
٢٦- مفتاح العلوم - ص: ١٦٨.
٢٧- المرجع نفسه - الصفحة نفسها.
٢٨- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - ابن الأثير، ضياء الدين - تحقيق د. أحمد الحوفى، د.بدوى طبانة -القسم الأول -نهضة مصر- القاهرة - د.ت - ص: ٩٥.
٢٩ - لسان العرب - ابن منظور - دار المعارف - القاهرة - المجلد الخامس - مادة: قصص - ص: ٣٦٥٠.
٤٠ - لسان العرب - ص: ٣٦٥١.
٤١ - لسان العرب - ص: ١٩٨٧.
٤٢ - لسان العرب - الصفحة نفسها.
٤٣ - الراغب الأصبهانى - المفردات فى غريب القرآن - تحقيق: محمد سيد كيلانى - مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى - القاهرة -الطبعة الأخيرة - ١٩٦١ - ص: ٢٣٠.
٤٤ - الكليات -أبو البقاء الكفوى - دار الرسالة - بيروت-ط: ٢ -١٩٩٨-ص: ٥٧٠.
٤٥- همع الهوامع فى شرح جمع الجوامع - جلال الدين السيوطى - تحقيق: أحمد شمس الدين - دار الكتب العلمية - بيروت - الجزءالأول - ط:١ - ١٩٩٨ -ص: ٢٢٤، ٢٢٥.
٤٦- فى علم النحو - د.أمين على السيد - دار المعارف - القاهرة - الجزء الثانى - ط: ٥ - ١٩٩٤ - ص: ٣٠٠.
٤٧- راجع: المرجع السابق - ص: ٣٠١.

٤٨- راجع: إعراب الجمل وأشباه الجمل - د.فخر الدين قباوة -دار القلم - حلب -ط: ٥ - ١٩٨٩ - ص: ٣٨.
٤٩-الكليات - ص: ١٠٦.
٥٠- راجع: المرجع السابق - ص: ٣٢.
٥١ - جميع هذه التعريفات مأخوذة عن كتاب: معجم النقد العربي القديم - د.أحمد مطلوب - دار الشئون الثقافية - بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٩ - ص: من ٢٠٩ إلى ٢١٢.
٥٢-جامع البيان عن تأويل أي القرآن - الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير - تحقيق: محمود محمد شاكر - مكتبة ابن تيمية - القاهرة - الجزء ١٥ - د.ت -ص: ٥٥٢.
٥٣- مفاتيح الغيب أو التفسير الكبير - فخر الدين الرازي -دار الفكر العربي -ط: ١- الثامن عشر - ١٩٨١ - ص: ٨٧.
٥٤- البحر المحيط (تفسير) - أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف - تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وآخرين -دار الكتب العلمية - بيروت - ط: ١ - الجزء الخامس - ١٩٩٣ - ص: ٢٧٩.
٥٥ - الإمام محمد بن علي الشوكاني - فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير - مراجعة: يوسف الغوش - دار المعرفة - بيروت - الطبعة الأولى - ٢٠٠٢ - ص: ٦٨٢.
٥٦- راجع الإسرائيليات والموضوعات في كتب التفسير - د.محمد محمد أبو شهبة -مكتبة السنة - القاهرة - [1971].
٥٧- ينظر: أبو بكر الباقلاني - إعجاز القرآن - تحقيق: السيد أحمد صقر - دار المعارف - القاهرة - الطبعة الخامسة - د.ت.
٥٨ - شارف مزاري -مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠١ - ص: ٨.
٥٩ - يراجع د.فضل حسن عباس - ترتيب القصص القرآني في السور - بتصرف
htm.com/mosoa/quran/qz0wqbot.balagh.http://www
٦٠- لسان العرب-ص: ٢١٤٦ ، ٢١٤٧.
٦١ - لسان العرب -ص: ٢١٤٨.
٦٢ - موسوعة المفاهيم الإسلامية - موقع وزارة الأوقاف المصرية - المادة من

وضع: د.عبد الصبور مرزوق -بتصرف. islamic-.http://www
com .council

٦٣- مجاز القرآن - أبو عبيدة معمر بن المثنّى - تحقيق: د.محمد فؤاد سزكين - الخانجي - القاهرة - د.ت - ص: ٢، ٣.

٦٤- مجاز القرآن - ص: ٣، ٤، ٥.

٦٥- مجاز القرآن - ص: ٥.

٦٦- حروف المعانى بين الأصالة والحداثة - عباس حسن - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٠ - ص: ٦٩ - awu-.http://www
org.dam

٦٧- لسان العرب - ص: ١٩٨٧.

٦٨-الإيضاح فى علوم البلاغة - الخطيب القزوينى، جلال الدين بن عبد الرحمن - دار الكتب العلمية - بيروت - د.ت -ص: ٢١٥.

٦٩- الإيضاح - ص: ٢١٦.

٧٠- راجع: الإيضاح فى علوم البلاغة - ص:٢١٦.

٧١- مختصر تلخيص المفتاح - سعد الدين التفتازانى - ضمن شروح التلخيص - دار الكتب العلمية - بيروت - الجزء الثالث - د.ت - ص: ٢٥٦.

٧٢- الأسس السيميائية لعلم البيان العربى - د.محمد فكرى الجزار - مجلة علوم إنسانية -السنة الخامسة - العدد: ٣٥ - خريف ٢٠٠٧ http://
nl/c83 html.ulum.www

٧٣- كتاب لنا قيد الإنجاز.

٧٤- الإيضاح فى علوم البلاغة - مرجع سابق - ص: ٢١٥.

٧٥- راجع: نحو النص - د.أحمد عفيفى - زهراء الشرق - القاهرة - ٢٠٠١ -ص: ٩٠.

٧٦- قضايا الشعرية - رومان جاكوبسون - ترجمة: محمد الولى، مبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٨٨ - ص: ٢٧.

٧٧- المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب - دومينيك مانغونو - ت: محمد يحياتن - الدار العربية للعلوم ناشرون - الجزائر - ط: ١ - ٢٠٠٨ - ص: ١٢٨بتصرف.

٧٨- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر - ابن الأثير، ضياء الدين -تقديم

وتعليق: د. أحمد الحوفي، دبدوي طبانه - دار نهضة مصر - القاهرة - الجزء الثالث - د.ت - ص:٥٢.

٧٩- دلائل الإعجاز - بعد القاهر الجرجاني - تحقيق محمود محمد شاكر - الخانجي - القاهرة -(٢٠٠٠) -ص: ٦٦.

٨٠- البلاغة العربية، أسسها وعلومها وفنونها - عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني - دار القلم/ الدار الشامية - دمشق/ بيروت - الجزء الثاني - ١٩٩٦ - ص: ١٣٥.

٨١- البلاغة العربية، قراءة أخرى - د.محمد عبد المطلب - لونجمان - القاهرة - ط: ١٩٩٧ - ص: ١٨٦، ١٨٧.

٨٢-فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور - د.محمد رجاء عيد - منشأة المعارف - الأسكندرية - د.ت - ص: ٤٢٢.

٨٣- فلسفة البلاغة العربية بين التقنية والتطور - ص: ٤٣٠.

٨٤- قاموس السرديات - جيرالد برنس - ت: السيد إمام - دار ميريت - القاهرة -ط: ١ - ٢٠٠٣ - ص: ١١٠، ١١١.

٨٥- السيميائيات أو نظرية العلامات - جيرار دو لودال - ت: عبد الرحمن بو علي - دار الحوار - اللاذقية - ط: ١ - ٢٠٠٤ - ص: ١٠٨.

٨٦- السيميائيات والتأويل - سعيد بنجراد - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ٢٠٠٥ - ص: ١١٩.

٨٧- راجع: قاموس السرديات - مرجع سابق - الصفحة نفسها.

٨٨- الإيضاح - مرجع سابق - ص: ٢١٥.

٨٩- ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة - رومان جاكوبسون - ضمن كتاب النظرية الألسنية عند جاكوبسون - د.فاطمة الطبال بركة - المؤسسة الجامعية - بيروت -ط: ١ - ١٩٩٣ -ص: ١٥٨.

٩٠- راجع السيميائيات والتأويل - - مرجع سابق - ص: ١٠١.

٩١- المثل السائر - مرجع سابق - ص: ٥٢.

٩٢- دلائل الإعجاز - الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن - تحقيق: محمود محمد شاكر - الخانجي - القاهرة - ط: ٥ - ٢٠٠٤ - ص: ٧١.

٩٣ - راجع - قاموس السرديات - مرجع سابق - ص: ١١١.

٩٤- ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة - مرجع سابق - ص: ١٧٤، ١٧٥

٩٥- مفاهيم الشعرية - حسن ناظم -المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار

البيضاء - ط: ١ - ١٩٩٤ - ص: ٨٣ وما بعدها.

٩٦ - الإمتاع والمؤانسة - أبو حيان التوحيدي - تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين - دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر - القاهرة - د.ت - الجزء الثاني - ص: ١٣٥.

٩٧- الإمتاع والمؤانسة - مرجع سابق - ص: ١٣٤.

٩٨- المثل السائر - مرجع سابق - الجزء الثالث - ص: ٧.

٩٩- مستويات التحليل السيميائي في مقاربة النص السردي - د.عبد القادر شرشار - مجلة الموقف الأدبي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٣٨٢ - السنة: الثانية والثلاثون - شباط (فبراير) - ٢٠٠٣م - http://
net/.awu-dam
php?mode=journalview&catId=3&journalId=3&i.index
d=21503

١٠٠- راجع فيما تدل عليه هذه الأوصاف من معان مرتبطة بمعانيها المعجمية: معجم النقد العربي القديم - د.أحمد مطلوب - الشئون الثقافية - بغداد - جزءان - ١٩٨٩.

١٠١ - راجع: جوامع الشعر - أبو نصر الفارابي - ضمن كتاب: تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر - تحقيق: محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة - ١٩٧١ - ص: ١٧٣.

١٠٢- إذا أطلقنا وصف "الأستاذ" عنينا به الشارح الأكبر للبلاغة العربية أستاذي: الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب.

١٠٣- البلاغة والأسلوبية - د.محمد عبد المطلب - دار لونجمان - القاهرة - ط: ١ - ١٩٩٤ - ص: ٢٦٦، ٢٦٧.

١٠٤ - البلاغة والأسلوبية - ص: ٢٦٩.

١٠٥- نقد النثر - قدامة بن جعفر (البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان- تحقيق: حفني محمد شرف - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٦٩) -تحقيق: د.طه حسين ود.عبد الحميد العبّادي - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨٠- ص: ٦٦، ٦٧.

١٠٦ - نقد النثر - ص: ٩٣.

١٠٧- المفردات في غريب القرآن - الراغب الأصبهاني - تحقيق: محمد سيد كيلاني - البابي الحلبي - القاهرة - ط: الأخيرة - ١٩٦١ - ص: ١١٠.

١٠٨- أساس البلاغة - الزمخشري، محمود بن عمر - دار مطابع الشعب - كتاب الشعب - القاهرة - ١٩٦٠ - ص: ١٥٨.
١٠٩- لسان العرب - ص: ٧٩٧.
١١٠- لسان العرب -الصفحة نفسها.. بتصرف.
١١١- لسان العرب - ص: ١٠٩٠.
١١٢- الكليات - ص: ٤١٤ وما بعدها.
١١٣- المفردات في غريب القرآن- ص: ٤٨١.
١١٤- راجع:الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية - د.محمد القاضي - دار الغرب الإسلامي -بيروت - ١٩٩٨- ص ٧٩ وما بعدها
١١٥- لسان العرب - منص: ٤١٣٢إلى ص: ٤١٣٥.
١١٦- معجم النقد العربي القديم - ص: ٢٤٧، ٢٤٨.
١١٧- الموسوعة القرآنية المتخصصة - باب: التمثيل - د.عبد العظيم المطعني - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة - د.ت - ص: ٥٣١.
١١٨-الأمثال في القرآن الكريم - ابن قيم الجوزية - تحقيق: سعيد محمد نمر الخطيب - دار المعرفة - بيروت - ١٩٨١- ص: ١٧٣، ١٧٤.
١١٩- راجع الأمثال في القرآن الكريم - المرجع نفسه -مقدمة التحقيق.
١٢٠- راجع في هذا: أسس بناء القصة في القرآن الكريم (رسالة دكتوراه غير منشورة) - محمد عبد اللاه عبده دبور - جامعة الأزهر (الشريف) - كلية اللغة العربية بالمنوفية -١٩٩٦ - ص: ١٤ وما بعدها، تحت عنوان (القصص القرآني في دراسات السابقين)
١٢١ - يجمع القزويني بين المقام ومقتضى الحال، ولكن يستشف من كلامه اختصاص المقام بالمتكلم والمقتضى بالسامع. راجع: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة - الخطيب القزويني / عبد المتعال الصعيدي - مكتبة الآداب -بيروت - ١٩٩٩ - ص: ٢٠، ٢١.
١٢٢- الأصول، دراسة إبيستيمولوجية في الفكر اللغوي عند العرب - د.تمام حسان عالم الكتب - القاهرة - ٢٠٠٠-ص: ٣٠٤.
١٢٣ - راجع في مفهوم مصطلح الدياكروني وكذلك السانكروني: محاضرات في علم اللغة العام - فردينان دي سوسير -ت: عبد القادر قنيني - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ص: ١٠٣.
١٢٤- موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية - أندرو

إدجار، بيتر سيدجويك – ترجمة: هناء الجوهري – المركز القومي للترجمة – القاهرة – ٢٠٠٩ – –مادة: سرد – ص: ٣٥٠.
١٢٥– البيان والتبيين – أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ – تحقيق: عبد السلام هارون –مكتبة الخانجي – القاهرة – ط: ٧ –١٩٩٨ – الجزء الأول – ص: ١٦١.
١٢٦– راجع: البلاغة القديمة – رولان بارت –ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي – الفنك للغة العربية – المغرب – ص: ٤٥.
١٢٧– راجع: البلاغة القديمة – ص: ٥٥.
١٢٨– راجع: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك – د.عبد العزيز حمودة – عالم المعرفة – الكويت – العدد: ٢٣٢ – أبريل ١٩٩٨ – ص ٢٧٠ وما بعدها
١٢٩– راجع في هذا: علم اللغة العام – «ف. دو. سوسيره – ت. د. يوئيل يوسف عزيز – وزارة الإعلام – بغداد – ط١ ١٩٨٨ –ص ٣٣، ٣٤.
١٣٠– سيمياء براغ للمسرح –أدمير كوريه– ضمن كتاب بالعنوان نفسه تحرير وترجمة المؤلف نفسه – وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٩٧ –ص ٤٠.
١٣١– علم الدلالة – بيير جيرو –ت: أنطوان أبو زيد – منشورات عويدات – بيروت – ط١:١٩٨٦ – ص ٢٧.
١٣٢– ما الأدب – جان بول سارتر –ت: د. محمد غنيمي هلال – دار العودة – بيروت – ١٩٨٤ – ص ٤٤.
١٣٣– مشكلة البنية –د. زكريا إبراهيم –مكتبة مصر – القاهرة – ١٩٩٠ – ص ٤٧.
١٣٤– المعجم الفلسفي المختصر – ت: توفيق سلوم – دار التقدم – موسكو – ١٩٨٦–ص: ٤٧٢.
١٣٥– راجع: كيف ندافع عن المجتمع ضد العلم – بول فيرابند –ضمن كتاب الثورات العلمية – تحرير: إيان هاكينج – ت. د. السيد نفادي دار المعرفة الجامعية الإسكندرية – ١٩٩٦ – ص ٢٢٩.
١٣٦– المدخل إلى البنائية – أحمد أبو زيد – المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية – القاهرة – ١٩٩٤ – ص ٧٥.
١٣٧— مبادئ علم الأدلة – رولان بارت– ت: محمد البكري – دار قرطبة – الدار البيضاء – ١٩٨٦ – ص: ٣٧.

١٣٨- علم لغة النص المفاهيم والإجراءات - د. حسن سعيد بحيرى - الأنجلو المصرية - ط١: ١٩٩٣ - ص: ١٠٩.

١٣٩- علم لغة النص المفاهيم والإجراءات - ص ١٠٥.

١٤٠- نخرج عن عمد «الدراماء من نقاشنا فى هذه القضية، إذ إن نصها - فى المحصلة النهائية - ينتمى إلى ما هو أبعد من نظرية الأدب ونقده، كنظريات الإخراج، وتقنيات العرض (السرد المرئى).. إلى آخره.

١٤١- نضع الكلمة / المصطلح: جنس بين قوسين علامة قلق مفهومها فى النظرية الأدبية الحديثة، وقلق الباحث نفسه من جراء المفهوم الثابت (الكلاسيكى) للجنس الأدبى.

١٤٢- إضافة شارحة من الباحث، أما غير ذلك مما بين قوسين فبالمرجع نفسه إشارة إلى مصدرهما: هل هو المؤلف، أم أنه المترجم؟ وقد نميل إلى الاعتبار الثانى.

١٤٣- القارئ فى الحكاية.. -إمبرتو إيكو - ت: أنطوان أبو زيد - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ط١، ١٩٩٦ -ص:٧٧.

١٤٤- مقتضيات النص السردى - جاب لنتفلت - ت: رشيد بنحدو - ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى - منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط - ط١، ١٩٩١ -ص:٨٦.

١٤٥- مقتضيات النص السردى - ص: ٨٧.

١٤٦- هذا فضلاً عن روايات من أنواع أخرى ساهمت المعلومة بدور واضح، إن لم يكن مركزيًا فيها، من قبيل «الرواية التربوية» و«الرواية السياسية»، ويمكن أن نضيف «رواية الخيال العلمى» أيضًا. يراجع: معجم المصطلحات العربية فى اللغة العربية فى اللغة والأدب - مجدى وهبة وكامل المهندس - مكتبة لبنان بيروت - ١٩٧٩ - ص: ١٥٣، ١٥٤، ١٥٥.

١٤٧- يراجع علم اللغة العام - ص: ٣٤.

١٤٨- السيرة الذاتية - فيليب لوجون - ت: عمر حلمى - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ط١، ١٩٩٤ - ص: ٢٢.

١٤٩- السيرة الذاتية - ص: ٢٢، ٢٣ بتصرف.

١٥٠- علم لغة النص المفاهيم والإجراءات - ص ١٠١.

١٥١- الرواية العربية. نحو تأسيس تصور نظرى - صدوق نور الدين - مجلة علامات - النادى الأدبى الثقافى - جدة - العدد ١٧، مارس ١٩٩٨ - ص

٢١٠، ويراجع مكون كذلك، صفحات: ٢١٣، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦.

١٥٢- الخطاب الروائي - ميخائيل باختين -ت: محمد برادة - دار الفكر - القاهرة - ط١: ١٩٨٧ - ص: ١٠١، ١٠٢.

١٥٣-تحليل الخطاب - «ج.ب. براون» وج. يول» -ت: د. محمد لطفي ود. منير التريكي - جامعة الملك سعود - الرياض - ١٩٩٧ - ص ٢٧٦ بتصرف.

١٥٤- ذخيرة علوم النفس - د. كمال دسوقي - الدار الدولية - القاهرة ١٩٨٨ - المجلد الأول - ص: ٧٠٢.

١٥٥-راجع:ثورة الاتصال - «سيرج برو» و«فليب بروتون» - ت: هالة عبدالحميد - دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٩٣.

١٥٦- المعجم الفلسفي المختصر - ت: توفيق سلوم - دار سلوم - دار التقدم - موسكو - ١٩٨٦ - ص ٤٩٦ واضح الخلل اللغوي في الترجمة عن اللغة الروسية..

١٥٧- راجع ثورة الاتصال - مرجع سابق.

١٥٨- التحليل البنيوي للقصص -رولان بارت - ت: د. منذر عياشي - مركز الإنماء الحضاري - دمشق - ط١ - ١٩٩٣ - ص ٧٢.

١٥٩-يراجع: خطاب الحكاية - جيرار جينيت - ت: محمد معتصم وآخرين - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٧ -ص ٤٠.

١٦٠- في السرد - عبدالوهاب الرقيق - محمد الحامي للنشر - تونس - ط١ - ١٩٩٨ -ص: ١٥٨.

١٦١- الدلالة والمرجع دراسة معجمية -أزوولد وتزيفان - ضمن كتاب «المرجع والدلالة في الفكر اللساني» الحديث - ت: عبدالقادر قنيني - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٨٨ - ص: ١٧.

١٦٢- تحليل الخطاب الشعري -د. محمد مفتاح - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٥ - ص: ٦٥.

١٦٣- النقد الاجتماعي - بيير زيما - ت: عايدة لطفي - دار الفكر القاهرة - ط: ١ - ١٩٩١ - ص: ١٢٧.

١٦٤- موسوعة علم النفس والتحليل النفسي -د. فرج عبدالقادر طه دار سعاد الصباح - الصفاة / القاهرة - ط١ - ١٩٩٣ - ص: ٦٨٣.

١٦٥- الرواية الجديدة والواقع - ناتالي ساروت - ملحق بكتاب: «لوسيان جولدمان» - مقدمات في سوسيولوجيا الرواية - ت بدر الدين عرودكي -

دار الحوار - اللاذقية - ط١ - ١٩٩٣ - ص ١٧٦.
١٦٦- نحو رواية جديدة - آلان روب جريبه - ت: مصطفى إبراهيم - دار المعارف - القاهرة - د. ت - ص ١٢٠.
١٦٧- اللغة والواقع - أدام شاف - ضمن كتاب «المرجع والدلالة فى الفكر اللسانى الحديث - مرجع سابق - ص: ٣٣.
١٦٨- معجم الفيزياء الحديثة - مجمع اللغة العربية - ١٩٨٣ - ص: ١٠٢
١٦٩- معجم الفيزياء الحديثة - الصفحة نفسها.
١٧٠- معجم الفيزياء الحديثة - الصفحة نفسها.
١٧١- معجم الفيزياء الحديثة - الصفحة نفسها.
١٧٢- الثورة التكنولوجية والأدب -فالنتينا إيفاشيفا -ت: فخرى لبيب - الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٨٤ - ص: ٤٤، ٤٥.
١٧٣- العرب وعصر المعلومات -د. نبيل على - عالم المعرفة - العدد ١٨٤ - الكويت - إبريل ١٩٩٤ - ص: ٣١١.
١٧٤- الوثائقية الجديدة -ديفيد لودج - ت: مجلة القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - العدد: ١٩٨ - ص: ٦٥.
١٧٥- العرب وعصر المعلومات - ص: ٣١٢.
١٧٦- الوثائقية الجديدة - ص ٦٥.
١٧٧- بلاغة الفن القصصى - واين بوث - د.أحمد خليل عردا، د.على بن أحمد الغامدى - جامعة الملك سعود - الرياض -(١٩٩٤) - ط: ٢ - ص: ٨٣، ٨٤.
١٧٨- المرجع نفسه - ص: ٣٠٨.
١٧٩- النقد البنيوى للحكاية - رولان بارت - ترجمة: أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - بيروت/ باريس - ط:١ - ١٩٨٨ - ص: ١٣١.
١٨٠- لذة النص - رولان بارت - ترجمة: د.منذر عياشى - مركز الإنماء الحضارى دمشق - ط: ١ - ١٩٩٢ - ص: ٥٦.
١٨١- راجع حطاب الحكاية - ص: ٢٦٤.
١٨٢- راجع فى هذه الأنواع وتعريفها: الراوى والنص القصصى - د.عبد الرحيم الكردى - دار النشر للجامعات - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٦-: ص: ٧٧ وما بعدها (الفصل الرابع).
١٨٣- المعجم الفلسفى - د.جميل صليبا - دار الكتاب اللبنانى/ مكتبة المدرسة

- بيروت -الجزء الثاني - ١٩٨٢ - ص: ٤١١.
١٨٤- المعجم الفلسفي - المرجع نفسه - ص: ١٧٥، ١٧٦.
١٨٥- المعجم الفلسفي - الجزء الأول -ص: ٢٤٠.
١٨٦- لعل من اللافت للنظر ترتيب "السكاكي" لكتابه، ونخص من ذلك أنه وضع "علم الاستدلال" بعد فراغه من علم البيان الذي أتبع به علم المعاني، وهو ترتيب دال على شيء مما نذهب إليه ها هنا.
١٨٧- نتابع السكاكي ومن قبله عبد القاهر في تبعية "البديع" لكل من العلمين هنين.
١٨٨- راجع: لسان العرب - المجلد السادس - ص: ٤٤٤١ وكذلك: أساس البلاغة - الزمخشري، جار الله محمود بن عمر - كتاب الشعب - القاهرة - د.ت - ص: ٩٦١.
١٨٩- معجم مصطلحات أصول الفقه - د.قطب مصطفى سانو - دار الفكر - دمشق - ط: ١ - ٢٠٠٠ -ص: ٤٥٩.
١٩٠- معجم مصطلحات أصول الفقه -ص: ٤٥٩.
١٩١- معجم مصطلحات أصول الفقه - ص: ٤٦٠.
١٩٢- موسوعة مصطلحات الإمام فخر الدين الرازي - د.سميح دغيم - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت - ط: ١ - ٢٠٠١ - ص: ٨١٠.
١٩٣- معجم مصطلحات أصول الفقه - ص: ١١٦.
١٩٤- المرجع نفسه - ص: ١١٦، ١١٧، ١١٨.
١٩٥- النص - تزفيتان تودوروف - ضمن كتاب: العلاماتية وعلم النص - إعداد وترجمة: منذر عياشي - المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء -ط: ١ - ٢٠٠٤ - ص: ١٠٩.
١٩٦- موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية - ص: ٣٥٠.
١٩٧-معجم مصطلحات نقد الرواية - د. لطيف زيتوني - مكتبة لبنان ناشرون - ط: ١ - ٢٠٠٢ -ص: ١٠٥.
١٩٨- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي -المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٩١ -ص: ٤٥.
١٩٩- راجع: نظرية عبد القاهر في النظم - د.درويش الجندي - نهضة مصر - القاهرة - ١٩٦٠ص: ٥٦.
٢٠٠- خصصنا الفصلين الأخيرين -، ولكيفية استعادتهما.

٢٠١- مفتاح العلوم - ص: ١٧١.

٢٠٢- نفضل مصطلح "الراوي" على "السارد"، وذلك نظرا للدلالة العربية العرفية الأمس رحما بمفهومه الاصطلاحي.

٢٠٣- راجع - التحليل البنيوي للقصص - رولان بارت -

٢٠٤- الأدب والدلالة - تزفيتان تودوروف- ترجمة: د.محمد نديم خشفة - مركز الإنماء الحضاري - دمشق - ١٩٩٦ - ص: ٨٥، ٨٦.

٢٠٥- نظريات السرد الحديثة - والاس مارتن - ت: حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٨ -ص: ٢٠٥.

٢٠٦- نظريات السرد الحديثة - ص: ٢٠٥.

٢٠٧- معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ١٥١.

٢٠٨- الكلمات المفاتيح لتحليل الخطاب - دومينيك مانغونو - ترجمة: محمد يحياتن - الدار العربية للعلوم ناشرون - الجزائر - ط: ١ - ٢٠٠٨- ص: ٧١ بتصرف

٢٠٩- الخطاب الروائي - ميخائيل باختين - ت: محمد برادة - دار الفكر للدراسات - القاهرة - ط: ١ - ١٩٨٧ - ص: ١٠٢.

٢١٠- النقد البنيوي للحكاية - رولان بارت - ترجمة: إنطوان أبي زيد - منشورات عويدات - سلسلة: رب زدني علما - بيروت/ بيروت - ط: ١ - ١٩٩٨ - ص :٩.

٢١١- الأصول، دراسة إبيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب -ص: ١٢١.

٢١٢- الأصول.. - ص: ١٢٢.

٢١٣- راجع معجم مصلحات نقد الرواية - ص: ١١٣، ١١٤.

٢١٤- النص الروائي، تقنيات ومناهج -برنار فاليط -ت: رشيد بنحدو - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩ -ص:٤٥.

٢١٥- نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة - د.السيد إبراهيم - دار قباء - القاهرة - (١٩٩٨) - ص: ٤٢.

٢١٦- معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ٧٤.

٢١٧- راجع في هذا: النحو العربي والدرس الحديث، بحث في المنهج -د.عبده الراجحي - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٩٧ - ص: ٣٩ وما بعدها.

٢١٨- الأدب والدلالة-ص: ٥٤.

٢١٩- الأدب والدلالة-ص: ٥٤.

٢٢٠- شرح الرَّضيّ على الكافية - رضى الدين الأستراباذى - تصحيح وتعليق: يوسف حسن عمر - جامعة قاريونس - بنغازى - ط: ٢ - الجزء ١-١٩٩٦-ص: ٢٣.
٢٢١- الأصول، دراسة إبيستيمولوجية للفكر اللغوى عند العرب - د.تمام حسان -ص.٢١٤ بتصرف.
٢٢٢- راجع فى التفرقة بين الجملة والكلام والتسوية بينهما: الجملة الفعلية - د. على أبو المكارم - مؤسسة المختار - القاهرة - ط: ١ - ٢٠٠٧- ص: ٢٢ وما بعدها.
٢٢٣- نسخ الوظائف النحوية فى الجملة العربية - د.خديجة محمد الصافى - دار السلام للنشر - القاهرة -ط: ١ - ٢٠٠٨ - ص:١٩٣.
٢٢٤- نظرية البنائية فى النقد الأدبى - د.صلاح فضل - دار الشروق - القاهرة - ط:١ - ١٩٩٨ - ص: ٢٨٠.
٢٢٥- تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية - محمد عزام - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣ - ص: ١٠٤.
٢٢٦- راجع: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها -الجزء الثالث -ص: ٢٤٧ - ٢٥٠.
٢٢٧- مفتاح العلوم - ص: ٢٧٦.
٢٢٨- المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر -ابن الأثير، ضياء الدين - تحقيق: د.أحمد الحوفى ود.بدوى طبانة - نهضة مصر - القاهرة - د.ت - القسم الثانى - ص: ٢١٠.
٢٢٩-القارئ فى الحكاية، التعاضد التأويلى فى النصوص الحكائية - أمبرتو إيكو - ترجمة: أنطوان أبى زيد - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ط: ١ - ١٩٩٦ - ص: ٢٨ بتصرف.
٢٣٠- نظريات السرد الحديثة - والاس مارتن - ت: د.حياة جاسم محمد - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٨ - ص: ١٦٤.
٢٣١ - تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية - ص: ١٦٣.
٢٣٢- معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ١٢٨.
٢٣٣- راجع فى هذا الأمر: رسالة الماجستير المخطوطة المصطلح السردى فى النقد الأدبى العربى الحديث -أحمد رحيم كريم خفاجى - كلية التربية - جامعة الموصل - ٢٠٠٢-ص: ٣٥٩ وما بعدها.

٢٣٤- بنية النص الروائي -د.حميد لحمداني -المركز الثقافي العربي - بيروت/ الدار البيضاء - ط ١ -١٩٩١ -ص: ٦٤.

٢٣٥-معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ١٢٨.

٢٣٦ - راجع: محاضرات في علم اللسان - فرديناند دي سوسير - ترجمة عبد القادر قنيني - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩٧ - ص: ١٠٢ ومات بعدها.

-٢٣٧راجع: اللغة ومشكلات المعرفة - نعوم تشومسكي - ترجمة: حمزة قبلان - المزيني - دار توبقال - الدار البيضاء - ١٩٩٠- ص: ١٠١.

٢٣٨ - المرجع نفسه - الصفحة نفسها.

٢٣٩- استفدنا في بناء هذا الشكل من كتاب "الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة) -د.ميشال زكريا - المؤسسة الجامعية للدراسات - بيروت - ط: ٢ - ١٩٨٦ - ص: ١٧.

٢٤٠ - راجع: خطاب الحكاية - جيرار جينيت - ترجمة: محمد معتصم وآخرين -المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٧ - ص:١٧٧.

٢٤١- خطاب الحكاية - ص: ١٧٧ - ٢١٨.

٢٤٢- دلائل الإعجاز - ص: ٢٢٢ وما بين قوسين إضافة الباحث.

٢٤٣- المتوالية: مصطلح سينمائي يدلّ على سلسلة مشاهد مصوّرة تشكل وحدة كاملة ذات معنى، دون أن تدور - حكما - في ظل ديكور واحد.. وقد استخدمت السردية هذا المصطلح لتدل به على سلسلة من الوظائف المترابطة التي تشكّل وحدة سردية": معجم مصطلحات نقد الرواية - د.لطيف زيتوني - ص: ١٤٢ وعلى العكس نرى، اتكاء على النحو وكليته، أن الوحدة السردية تعادل الجملة، وإن العلاقة بين الوحدات تشكل متوالية دالة.

٢٤٤- إعراب الجمل وأشباه الجمل - د.فخر الدين قباوة - دار القلم - حلب - ط : - ١٩٨٩ - ص: ٢٨، ٣٩ ما بين قوسين هامش المؤلف.

٢٤٥- إعراب الجمل وأشباه الجمل - ص: ٤١ ما بين قوسين إضافة الباحث.

٢٤٦- أسرار الوصل والفصل في القرآن الكريم - صبّاح عبيد دراز - مطبعة الامانة - القاهرة - ط: ١ - ١٩٨٦- ص: ٩٤.

٢٤٧- أسرار الوصل والفصل في القرآن الكريم - ص: ٩٢.

٢٤٨- خطاب الحكاية - جيرار جينيت - ترجمة: محمد معتصم وآخرين - المجلس الأعلى للثقافة - ط: ٢ - ١٩٩٧ - ص: ١٠١ وما بعدها.

٢٤٩- خطاب الحكاية - ص: ١٠١.

٢٥٠- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر - القسم الثالث - ص: ٢.

٢٥١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابن رشيق القيرواني - تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت -ط: ٥ - ١٩٨١ - الجزء الثاني- ص: ٧٣، ٧٤.

٢٥٢- راجع: تأويل مشكل القرآن - ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم - تحقيق: السيد أحمد صقر - دار التراث - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٧٣ - ص: ٢٢٥.

٢٥٣- التكرير بين المثير والتأثير - د.علي عز الدين السيد - عالم الكتب - بيروت - ط: ٢ - ١٩٨٦ - ص: ٢٨٠.

٢٥٤- خطاب الحكاية - ص: ١٣٠ والأمر نفسه نجده عند "برنار فاليط، ولكن في ثلاثة أنماط فقط: الإفرادي - التكراري - الإعادي. راجع: النص الروائي تقنيات ومناهج - برنار فاليت - ترجمة: رشيد بنحدو - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩.

٢٥٥- مارسيل بروست (Marcel Proust10) يوليو ١٨٧١-١٨ نوفمبر ١٩٢٢ روائي فرنسي عاش في أواخر القرن ١٩ وأوائل القرن ٢٠ في باريس، من أبرز أعماله سلسلة روايات (بحثا عن الزمن الضائع) بالفرنسية، والتي تتألف من سبعة أجزاء نشرت بين عامي ١٩١٣ و١٩٢٧.

٢٥٦- راجع: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - ص: ٤٧٤ وما بعدها.

٢٥٧- لسان العرب - ابن منظور - ص: ١١٩٤.

٢٥٨- معجم مصطلحات أصول الفقه - د.قطب مصطفى سانو - دار الفكر - دمشق - ط: ١ - ٢٠٠٠ -ص: ١٩٧ (ما بين قوسين إضافة الباحث).

٢٥٩- ميخائيل باختين (١٨٨٥ - ١٩٥٧) ولد في موسكو، وهو من أكبر المنظرين الماركسيين للآداب في القرن العشرين. بحث في اللغة وناقش أسسها المادية والاجتماعية، وناقش معاصريه من اللغويين وانتقد ونقض الكثير من مفاهيمهم.

٢٦٠- الشعرية - تزفيتان تودوروف - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال - الدار البيضاء -ط: ٢ - ١٩٩٠ - ص: ٤٦، ٥٧.

٢٦١- معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ٩١.

-٢٦٢خطاب الحكاية - ص: ١٨٨.

٢٦٣- معجم مصطلحات نقد الرواية - ص: ٩٠ ما بين قوسين كما في المرجع.

٢٦٤ - المرجع نفسه - ص. ٩١.
٢٦٥- المتخيل السردى - مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة - عبد الله إبراهيم - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ط. ١ - ٢٠٠٥ -ص: ١١٦.
٢٦٦- راجع فى تفصيل هذا التاريخ: شعرية الخطاب السردى - محمد عزام - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٥- ص: ٨٥والجدول منقول منه ص: ١٠٢.
٢٦٧- راجع: خطاب الحكاية - ص: ٢٠١.
٢٦٨- خطاب الحكاية -ص: ٢٠٦.
٢٦٩- سنأتى على ذلك فى الفصل الخاص بالمروى عليه.
٢٧٠- والتر ج. أونج - الشفاهية والكتابية - ت: د. حسن البنا عز الدين - عالم المعرفة - العدد: ١٨٢ - شباط ١٩٩٤ - ص: ١٧٥.
٢٧١- إسماعيلى عبد حافيظ - القراءة القارئ والمتلقى - .htm .com/n54-13.aljabriabed.http:/www
٢٧٢- يراجع: موت الإنسان فى الخطاب الفلسفى المعاصر - د. عبدالرازق الدواى -دار الطليعة - بيروت - ط. ١-١٩٩٢.
٢٧٣- هناك فرضية ثالثة تخرج عن الدائرة الأدبية للممارسة تتجه من الذات إلى كل من العالم واللغة مطابقة بينهما فى اللحظة نفسها وتقع فيها جميع الممارسات الاجتماعية الخالصة حيث يتعادل كل من قصد الذات إلى العالم وتمثيل نواتج هذا القصد رمزيًا، أعنى لغويًا. الباحث.
٢٧٤- ملاحظات حول سيميائيات التلقى - إمبرتو إيكو - ت: محمد العمارى - مجلة علامات -العدد: ١٠- ١٩٩٨ fr/al/.free.http://saidbengrad htm.index
٢٧٥- المظاهر الأجناسية للتلقى - وولف دينر ستمبل - ضمن كتاب «نظرية الأجناس الأدبية» - عدة مؤلفين - ت: عبدالعزيز شبيل - النادى الأدبى الثقافى - جدة -ط: ١ - ١٩٩٤ - ص: ١١٠.
٢٧٦- فولفجانج إيزر - فعل القراءة - ت: د. عبدالوهاب علوب - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠ - ص: ١٥٨.
٢٧٧- قاموس السرديات - جيرالد برينس - ت: السيد إمام - دار ميريت - ط ١ - ٢٠٠٣ - مادة: الخصائص السردية - Narrativity ص: ١٣٢

١٣٤.

٢٧٨- لعلامة الشطب الديريدية دلالتها في هذا الموضع، إذ تشير إلى حضور المنهج عاريا من سلطته.

٢٧٩- الأثر المفتوح - أومبرتو إيكو - ت: عبدالرحمن بو علي - دار الحوار - اللاذقية - ط:٢ - ٢٠٠١ - ص: ١٦.

٢٨٠- الأثر المفتوح - ص: ١٥.

٢٨١- راجع: لذة النص - رولان بارت - ت: فؤاد صفا، الحسين سحبان - دار توبقال - الدار البيضاء - ط: ٢ - ١٩٩٢.

٢٨٢- مقتضيات النص السردي - جاب لنتفلت -ت: رشيد بنحدو - ضمن كتاب: طرائق السرد الأدبي - منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط - ط: ١ - ١٩٩٢ - ص: ٨٨.

٢٨٣- مقتضيات النص السردي - الصفحة نفسها.

٢٨٤- القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- ص: ٦٤.

٢٨٥- القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية - ص: ٧٥.

٢٨٦- القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية - ص: ٦٧.

٢٨٧- القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية - ص: ٦٨ بتصرف لتصويب الصياغة.

٢٨٨- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها - د. حسن مصطفى سحلول -منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠١ - ص: ٤٨.

٢٨٩- معجم مصطلحات نقد الرواية - د.لطيف زيتوني - مكتبة لبنان / دار النهار للنشر -بيروت - ط: ١ - ٢٠٠٢ - ص: ٦٢.

٢٩٠- النقد بين النص والمتلقي - محمد عزام - جريدة الأسبوع الأدبي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٩٢٠ - ٢١/ ٨/ ٢٠٠٤.

٢٩١- التلقي والتأويل مدخل نظري - محمد بن عياد - مجلة علامات - العدد: ١٠-١٩٩٨ - http://aslimnet.free.fr.

٢٩٢- نستخدم «السياق النصي» استخدامًا خاصًا بالدراسة، ونعني به السرد والعمل السردي، دون أية ارتباطات بالتحليل النصي والذي يمكن أن يخيل

إليه.

٢٩٣- قاموس السرديات - مادة: السرد - Narrativeص: ١٣٢.

٢٩٤- القارئ في الحكاية.. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية - ص: ٧٦.

٢٩٥- القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية - د. حبيب مونسي - منشورات اتحاد الكتاب - دمشق - ٢٠٠٠ - ص: ٢٩٠.

٢٩٦- مقدمة في نظرية الأدب - تيري إيجلتون - ت: أحمد حسان - هيئة قصور الثقافة - القاهرة - سبتمبر ١٩٩١ - ص: ٢٤٠ وما بعدها.

٢٩٧- المصطلح مأخوذ عن السرديات، ويعني: الوضع التصوري الذي يتم، وفقاً لشروطه، عرض المواقف والوقائع (راجع: جيرالد برينس - المصطلح السردي - مرجع سابق - مادة وجهة النظر) ومن منظور القراءة، فهو الكل المفهومي الذي ينظمه القارئ من خلفيته المعرفية على ضوء قراءته الأولى للنص، وتتم وفقاً لشروطه قراءة ثانية فاعلة على المستوى التأويلي.

٢٩٨- شعرية التأليف.. بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي - بوريس أوسبنسكي -ت: سعيد الغانمي وناصر الحلاوي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ١٩٩٩ - ص: ١١ بتصرف.

٢٩٩- بيير مارك دو بيازي -نظرية التناص - ت: المختار حسني .htm .com/n28_Ilhassani.aliabriabed.http://www

٣٠٠- عن عبدالستار جبار الأسدي - ما هية التناص .htm .com/n28_Fikrassadi.alijabariabed.http:/www

٣٠١- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية - دوني كوش - ت: د. قاسم المقداد - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٢ - ص: ٥٨ بتصرف.

٣٠٢- مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية - - ص: ٦٠.

٣٠٣- راجع: النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية - د. عبدالله الغذامي - المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء/ بيروت - ط: ٢ - ٢٠٠١ - ص: ١٦ وما بعدها.

٣٠٤- يراجع: باختين ومشكل اللغة بين الرواية والواقع - منذر عياش - مجلة الموقف الأدبي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٣٢١ - السنة التاسعة والعشرون - يناير ١٩٩٩ - ص: ١٠٠.

٣٠٥- اللغة والسياق الثقافي في الكتابة النسائية - د. رفقة محمد دودين -

مجلة الأسبوع الأدبى - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد ٤١٥ - السنة الخامسة والثلاثون - أكتوبر ٢٠٠٥ - ص: ١٧.

٣٠٦- سعيد بنجراد - التأويل والحاجات الإنسانية

.htm .fr/index.free.http://saidbengrad

٣٠٧- النقد البنيوى للحكاية - رولان بارت - ترجمة: أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - بيروت - ١٩٨٨.

٣٠٨- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردى - عبداللطيف محفوظ

.htm .com/critique.alijabriabed.http:/wwwfikrwanakd

يراجع - أيضًا - فى مسألة المعنى: المعنى بين الموضوعية والذاتية - فرانسوا راستى - ت: سعيد بنجراد

htm.fr/tra/ar/page7-12.free.http://saidbengrad

٣٠٩- رولان بارت - النص المتعدد - ت: سعيد بنجراد - مجلة علامات - العدد: ١٣ - ٢٠٠٠ .fr .free.http:/aslimnet

٣١٠- يلاحظ القدر الكبير من التشابه بين تعريف الخطاب وتعريف علم البيان فى البلاغة العربية: «إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه» وهو التشابه الذى يجعل من المبدأ الكنائى الذى يقوم عليه السرد تصوراً منسجماً مع الخطاب العربى.

٣١١- مدخل إلى أسس فن التأويل - هانز جورج جادامير - ت محمد شوقى.

net/.alijabriabed.fikrwanakd.http://www

htm.n16_08azen_gadmir

٣١٢- المعنى بين الأحادية والتعددية -سعيد بنجراد//:http

fr/ .free.aslimnet

٣١٣- يراجع فى مسألة الحبسة وعلاقتها بكل من الاستعارة والكناية: ظاهرتان لغويتان وحالتان من الحبسة -رومان جاكوبسون -ضمن كتاب: د. فاطمة الطبال بركة - النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون - المركز الثقافى العربى - بيروت/ الدار البيضاء - ١٩٩٨ -ص: ١٥٣.

٣١٤- المعنيم: أصغر وحدة معنى يمكنها أن تدخل فى علاقة مع معنيم أو أكثر لتؤسس «وحدة معنى» أكبر. الباحث.

٣١٥- ملاحظات حول بعض آليات تأويل النص السردى - مرجع سابق.

(٣١٦)سيميوطيقا الشعر.. دلالة القصيدة - مايكل ريفاتير - ت: د. فريال

جبوري غزول - ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا - تحرير: د. نصر حامد أبو زيد ود. سيزا قاسم - دار إلياس - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٦ - ص: ٢١٤.

٣١٧- د. محمد عابد الجابري - الخطاب العربي المعاصر - دار الطليعة - بيروت - ط:١ - ص: ٩، ١٠.

٣١٨- القارئ العادي.. مقالات في النقد الأدبي -فرجينيا وولف -ت: د. عقيلة رمضان - الهيئة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٨.٧.

٣١٩- إن قراءة الشعر وغيره من أجناس الأدب تمتلك أسسًا سيكولوجية مختلفة اختلاف الجنس الأدبي، إذ إن انحياز القارئ إلى جنس أدبي دون غيره يقوم على أسس سيكولوجية. الباحث.

٣٢٠- المعنى بين الموضوعية والذاتية -فرانسوا راستي - ت: سعيد بنجراد htm .fra/tra/ar/page7-12.free.http://saidbengrad

٣٢١- المعنى بين الموضوعية والذاتية - المرجع نفسه

٣٢٢- المعنى بين الموضوعية والذاتية - المرجع نفسه.

٣٢٣- المعنى بين الموضوعية والذاتية - المرجع نفسه.

٣٢٤-الراوي والنص القصصي - د. عبدالرحيم الكردي - دار النشر للجامعات - القاهرة - ط: ٢ - ١٩٩٦ - ص: ١٠١.

٣٢٥- الفن باعتباره حقيقة سيميوطيقية - جان موكاروفسكي - ت: سيزا قاسم - ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا - مرجع سابق - ص: ٩٢.

٣٢٦- علم النص - جوليا كريستيفا - ص: ٧١.

٣٢٧- العالم والنص والناقد - إدوارد سعيد - ت: عبدالكريم محفوض - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٠ - ص: ٢١٦.

٣٢٨- السيمياء - بيير جيرو -ت: أنطوان أبو زيد - منشورات عويدات - بيروت/ باريس - ط: ١ - ١٩٨٤ - ص: ٩٢.

٣٢٩- قضايا المصطلح الأدبي في النقد العربي المعاصر بين المفهوم والتطبيق - د.عزت محمد جاد المولى محمد -رسالة دكتوراه - قسم اللغة العربية كلية الآداب - جامعة حلوان - القاهرة - ١٩٩٨ - ص: ٣٩٨ بتصرف

٣٣٠- أغلب النقاد الذي انتقلوا إلى ساحة النقد الثقافي يزعمون بانقطاعه عن النقد الأدبي، ونحن نراه مكملاً لمهماته، وأكثر من هذا أنه لا بد له من الجهاز المصطلحي الذي للنقد الأدبي وثمة فارق أساسي بين تصورنا للنقد

الثقافي وتصوراتهم، إنهم يبحثون في خارج النص، أو ننقل يرون إليه في ضوء البنية الثقافية (الصغرى والكبرى) خارج النص، أما نحن فنمزج بين الداخل والخارج ونرى أن النسق الثقافي موجود داخل النص وإن كانت ظاهراته خارجه، ومن هنا علاقته الوثيقة بالنقد الأدبي لدينا. الباحث.

٢٣١- السياق والتأويل - د. أحمد حساني -مجلة الموقف الأدبي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - العدد: ٣٩٥ - السنة: ٣٣ - أذار ٢٠٠٤ - ص: ٦٤.

٢٣٢- أفضنا في كتابنا "سيميوطيقا التشبيه" القول في هذه الشروط. الباحث.

٢٣٣- مجاز القرآن - ص. ١٨.

٢٣٤ - مجاز القرآن - ص. ١٨، ١٩.

٢٣٥- دلائل الإعجاز - ص: ٣٩.

٢٣٦- نحو النص - ص: ٩٠ بتصرف.

٢٣٧- دلائل الإعجاز - ص: ٤٩.

٢٣٨- دلائل الإعجاز - ص: ٥٥.

٢٣٩- دلائل الإعجاز - ص: ٥٢٥.

٢٤٠- راجع. أسرار البلاغة - عبد القاهر الجرجاني - تعليق: محمود محمد شاكر - دار المدني - القاهرة/ جدة - (١٩٩٩) - ص ٢٣٨ وما بعدها. وانظر كذلك. دلائل الإعجاز - ص ٦٨٤ وما بعدها.

للنشر فى السلسلة :

يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوبا على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء، ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلا عليه العمل إن أمكن.

يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة.

* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إلينا سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع.



يحاول هذا الكتاب استعادة دور البلاغة العربية في الحقل الذي طال غيابها عنه، أعني: حقل النظرية الأدبية الحديثة، وتحديدا في مجال النظرية السردية. ولم تبدأ هذه المحاولة من فراغ، ولا تعسفت العلاقة بين بلاغتنا العربية والنظرية السردية، فإذا كانت العلاقة بين بلاغتنا وبين القرآن الكريم علاقة المنهج بالموضوع، فإن هذا الأخير قدم من القصص القرآني نماذج إعجازية على المستويين الفني (السردي) والجمالي (الشعري). ولما كانت البلاغة العربية تنزع ككل علم نحو التجريد ومن ثم التعميم، وبالتالي فإن مقولاتها الكبرى قادرة على أن تنطبق على أي نص لغوي، أكان قرآنيا أم إنسانيا، شعريا كان أم سرديا. وهذه النتيجة المنطقية كانت الحافز الأساسي في عملية تحويل المقولات البلاغية الكبرى إلى أسس لنظرية سردية عربية. والكتاب - في الأخير - محاولة باتجاه هذه الغاية..

تصميم الغلاف: هند سمير عمارة



www.gocp.gov.eg
www.althaqafaalgadida.com.eg
www.odabaaelaqaleem.com.eg
www.qatrelnada.com.eg